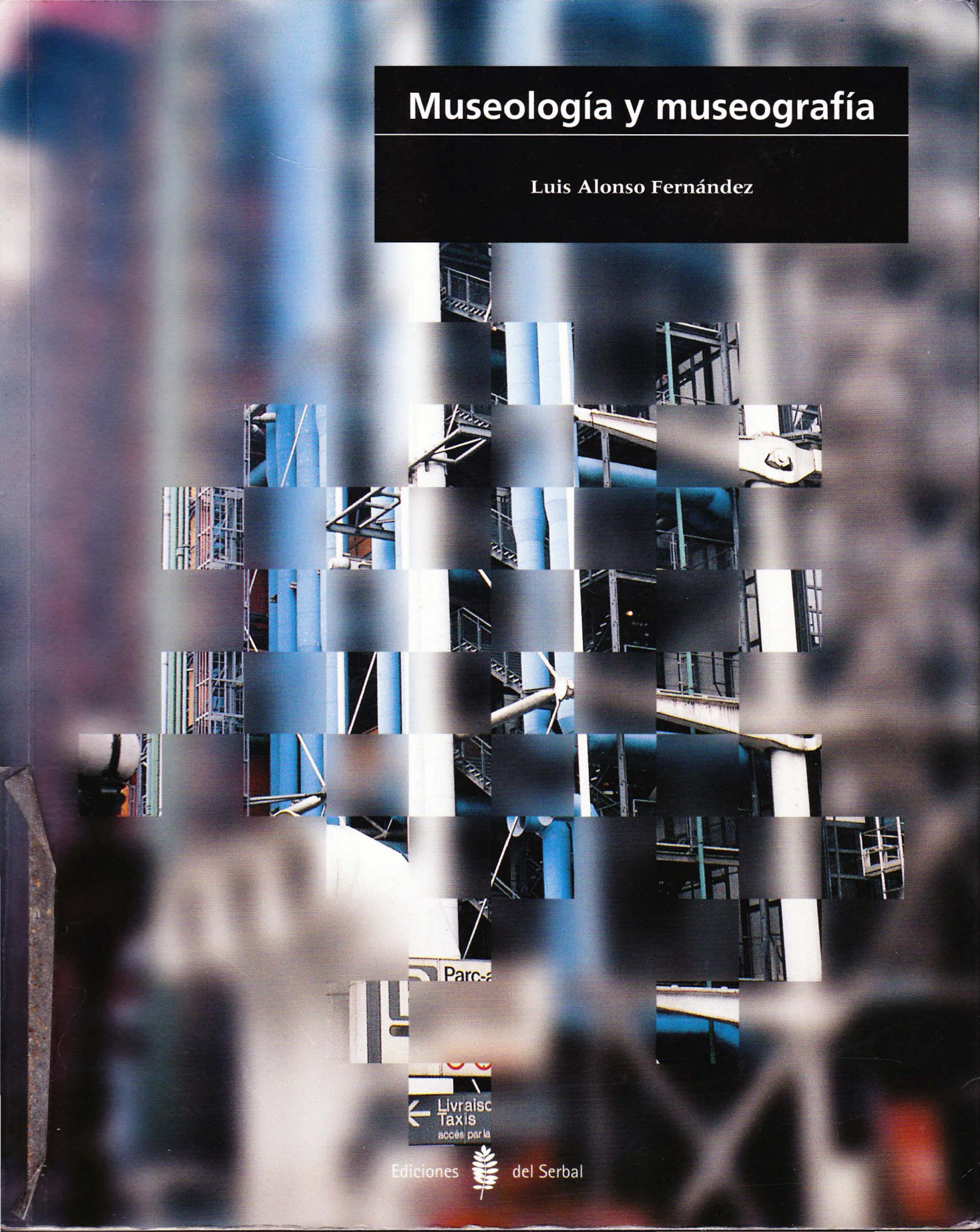
Museología y museografía

Luis Alonso Fernández



Ediciones del Serbal

Museología y museografía

PROYECTO AYUDA/INVESTIGACION
PROF./A Javier Hualde

CULTURA ARTÍSTICA
Colección dirigida por
JOAN SUREDA I PONS

012055

¿48920629

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

5332394095

H
069
ALO
muse

Museología y museografía

Luis Alonso Fernández

Ediciones del Serbal

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
BIBLIOTECA
MADRID

Reimpresión 2013

© 1999, Luis Alonso Fernández
© 1999, incluida la presentación, Ediciones del Serbal
Francesc Tàrrega 12 – 08027 Barcelona
serbal@edicionesdelserbal.com
http://www.edicionesdelserbal.com

Impreso en España
Depósito legal: B-49.617-2001
Diseño gráfico: Zimmerman Asociados
Impresión: Talleres gráficos Soler
ISBN: 978-84-7628-276-2

Sumario

Prólogo 9
Preámbulo, por Peter Davis 11

1. MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA
1.Museo, museología y museografía 18
2.La museología y la museografía en el tiempo y hora del museo 20
3.La nueva museología 25
4.El término, el concepto y la definición de «museo» 28
5.Museología y museografía: definición, objeto y objetivos en un nuevo paradigma de acción 32
Notas al capítulo 1 36

2. MEMORIA, INTERPRETACIÓN Y RELATO. PASADO Y EVOLUCIÓN DEL MUSEO
1.El tiempo que pasa, el tiempo que perdura y el Gran Tiempo 41
2.El testimonio histórico del museo. Origen y evolución histórico objetiva del museo 42
3.Precedentes y precursores de los museos en la antigüedad, antes de Grecia clásica y Roma 44
4.El testimonio de la memoria colectiva. El «porvenir del pasado» 46
5.Museos *vienen* de Musas. Grecia clásica. Período helenístico 46
6.El *museum* latino. Los orígenes del coleccionismo en Roma 48
7.Del *thesaurus* a los tesoros y relicarios. Cristianismo, edad media y Bizancio 49
8.Colecciones especiales, cámaras de las maravillas, gabinetes y galerías. Renacimiento y barroco 51
9.Siglos XVIII y XIX: de la colección y el gabinete de curiosidades al museo moderno 55
10.Colecciones y museos públicos. Asentamiento y consagración del museo 59
11.Balance europeo, entre el viejo y el nuevo mundo 61
12.El testimonio antropológico. La evolución cultural de la humanidad y el origen de los museos 62
Notas al capítulo 2 64

3. PRESENTE Y FUTURO. EL MUSEO Y LA SOCIEDAD ACTUAL
1.Museo y sociedad. El siglo xx: revaluación del museo y especialización de sus contenidos 73
2.Reconstrucción y metamorfosis (1945-1968) 78
3.Crisis y replanteamiento (1968-1977) 81
4.En la sensibilidad llamada posmoderna de una situación conocida como postindustrial (1977-1992) 83
5.Aporías del museo actual (a partir de 1992) 85
6.Nuevas perspectivas ante un nuevo siglo y milenio 88
Notas al capítulo 3 89

4. EL PASADO EN EL PRESENTE. MUSEOS Y PATRIMONIO
1.La realidad y la conciencia. El pasado para el futuro 97
2.Investigación e interpretación de una herencia inapreciable 98
3.Protección, conservación y acción cultural 99
4.Museos, patrimonio y comunidad 101
Notas al capítulo 4 105

5. TIPOS Y CATEGORÍAS DE MUSEOS
1.Orígenes, filosofías y roles en la sociedad. Especialización y funcionalidad 107
2.Tipologías museísticas. Criterios y sistemas. Clasificación del ICOM 109
3.Museos y contenidos 110
4.Museos de arte 110
5.Museos generales, especializados, monográficos y mixtos 123
6.Museos de historia 127
7.Museos de etnografía, antropología y artes populares 129
8.Museos de ciencias naturales 131
9.Museos científicos y de técnica industrial 132
10.Otras variaciones tipológicas de museos 134
Notas al capítulo 5 136

6. USOS, FUNCIONES Y ROLES CONVENCIONALES DEL MUSEO
1.Coleccionismo de bienes culturales 150
2.Análisis e identificación de las piezas 156
3.Documentación y clasificación de los objetos museísticos 159
4.Investigación de las colecciones 165
5.Preservación y conservación de las colecciones 170

6.Seguridad en los museos 195
7.Restauración de los bienes culturales 199
8.Exposición y difusión 202
9.Educación y acción cultural. El público y el museo 226
10.El rol social del museo y el servicio a la comunidad 231
Notas al capítulo 6 233

7. EL PROGRAMA MUSEOLÓGICO, EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y SU DESARROLLO Y APLICACIÓN MUSEOGRÁFICA
1.Orígenes históricos del edificio del museo: templo o palacio 271
2.Modalidades del edificio de museo 275
3.Museografía y teoría de la arquitectura del museo 278
4.El programa y el proyecto 282
5.Arquitectura y servicios en el museo 294
Notas al capítulo 7 308

8. GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN DEL MUSEO
1.Organización, gestión y administración del museo 315
2.Procedimientos del museo. Disposiciones legales y financieras 318
3.Departamentos y personal del museo 320
4.Mecenazgo, patrocinio y gestión de museos 322
5.El museo y su *boutique* 323
6.La demanda sociocultural y los conflictos de intereses del museo 325
Notas al capítulo 8 327

EPÍLOGO
Museología y museografía: un desafío para un nuevo sistema de valores en nuestro tiempo 333
Proyección sociocultural del museo: sistema abierto e interactivo 334
Museos y patrimonio cultural: el permanente porvenir del pasado 339
Notas al epílogo 338

BIBLIOGRAFÍA
I. Fuentes generales 339
II. Historia y concepto de los museos 341
III. Funciones de los museos 346

RELACIÓN DE MUSEOS, GALERÍAS Y CENTROS DE ARTE 357
ÍNDICE NOMINAL Y TEMÁTICO 363

Prólogo

«Este libro no pretende ser más que una introducción a la teoría y la práctica del museo», afirmábamos en el prólogo a la primera edición de nuestro manual titulado precisamente *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo* (1993). Y añadíamos a continuación: «como toda introducción, posiblemente necesite justificar primero su conveniencia, antes de señalar sus pretensiones. Y tal vez, por tratarse de una disciplina como la museología, se requiera una doble explicación acerca de su oportunidad en este momento y en este nuestro entorno. A pesar de la ya secular historia de su objeto propio y de su llamativo desarrollo en las cuatro últimas décadas, la ciencia de los museos aparece en muchos sentidos y en no pocos ambientes –incluidos algunos museísticos– como una perfecta desconocida».

Más de cinco años han transcurrido ya desde que fechamos aquel prólogo. Un período de tiempo que nos ha permitido la reflexión y evaluación sosegadas no sólo del libro en sus diversos planos de consideración, sino también sobre las variables que se han introducido en la realidad y circunstancias del museo como institución en sí y en las del área de la museología y la museografía.

Nos ha permitido verificar, por ejemplo, que algunas de las razones que nos impulsaron entonces a publicar el manual siguen identificándose con «el interés creciente que la formación en la teoría y la práctica de los museos suscita actualmente sobre todo en los medios universitarios, y no sólo de nuestro país». Y que otras, en aquel momento «estrechamente relacionadas con las posibilidades instrumentales que se ofrecen para colmar esta inquietud y necesidades, como es (era) la carencia de un manual y, en general, de una bibliografía amplia y reciente en español», siguen justificando su publicación. De hecho, desde entonces se invirtió esta tendencia, y esto debió animar probablemente la aparición, un año después, de otros textos de contenidos análogos. Coincidente en el tiempo con la versión castellana del clásico de Georges Henri Rivière *La muséologie selon...., Cours de muséologie/ textes et témoignages* (1989), es de justicia dejar patente sin embargo que al menos sí ha precedido a esos otros estudios en español de tema museológico y museográfico, cuya aparición valoramos.

El balance se nos presenta muy positivo, alentador y sugerente, reiteramos. Los cometidos que le asignamos a nuestro entonces solitario manual de museología en lengua castellana –no ignoramos, por supuesto, el libro de Aurora León *El museo. Teoría, práxis y utopía*, publicado en 1978– se han cumplido muy generosamente, traspasando el umbral del perfil meramente propedéutico para insertarse en ese contexto más amplio y deseado de la preparación y formación de universitarios, y en el de los especialistas de los museos y el patrimonio.

Las previsiones se han visto superadas en primer lugar en nuestro propio medio profesional y universitario. Nuestros estudiantes de museología y cursos de doctorado han encontrado en el libro un instrumento válido para la fundamentación y clarificación de conceptos. Para ellos, como para otros muchos, el manual resulta una ayuda adecuada para su información y comprensión diacrónica y sincrónica acerca de la complejidad del panorama museológico y museográfico, y un medio muy estimado para su

iniciación al estudio, el debate y la práctica de los métodos, las técnicas y las fuentes museísticas y patrimoniales.

El libro ha venido a ocupar, además, un puesto nada desdeñable en los ya muy numerosos cursos y *másters* que vienen impartiéndose a lo largo y ancho de la geografía española. Entre ellos, los dos que me cabe el honor de dirigir: el actual *magister* en *Museografía y exposiciones* y el entonces pionero *experto en diseño e instalación de exposiciones de arte*, títulos propios ambos de la Universidad Complutense de Madrid, contribuyendo a atender así a una demanda estudiantil nacional e internacional en constante crecimiento en este campo.

Sea como fuere, lo cierto es que la museología, que es una disciplina cada vez más intencionalmente presente en nuestra sociedad a través de su objeto propio, el museo, y a través de sus cada vez más interdisciplinares profesionales exige también nuevos análisis, perspectivas y planteamientos, incluidos lógicamente los de la técnica propia que aplica sus conocimientos, la museografía. Por esta razón, hemos considerado necesario, más que revisar y mejorar en lo posible el siempre perfectible planteamiento y los contenidos de nuestro manual anterior, intentar conseguir nuevas perspectivas al amparo de un nuevo libro que atienda más intensa y actualizadamente estos contenidos y que amplíe las áreas de consulta y aplicación museológico-museográficas en favor del usuario.

La eclosión de los nuevos museos y el rescoldo aún vivo a nivel internacional de las grandes exposiciones temporales –pasada ya en parte la megalomanía de la *blockbuster exhibition* (exposición-bomba demoledora)–, al propio tiempo que la creciente demanda social de acontecimientos y servicios culturales en y desde el museo, así lo aconsejan. Cumplidas básicamente con el manual anterior las necesidades de iniciación al trabajo del museo, nuestro empeño se encamina ahora no sólo a «introducir al lector –a los alumnos universitarios, especialmente– en su conocimiento, en sus fuentes y metodología, en el amplio repertorio de enfoques, posibilidades y alternativas, en el valor y funciones de esta institución secular y de la ciencia que de ella se ocupa», como afirmábamos en el prólogo citado, sino a consolidar niveles de conocimiento y práctica profesionales en un formato accesible. Nuestra doble condición de profesor de museología y de conservador de museos continúa obligándonos a impulsar la profundización tanto en la filosofía y teoría de los museos (la museología) como en la descripción y trabajo práctico del museo (la museografía). Y ello, con la aportación de posibles soluciones a los problemas conceptuales, formales, técnicos y socioculturales que reinventa cada día sobre el museo la situación cambiante de nuestro tiempo.

En el camino cada vez más relacionable de las materias de la museología y la museografía y los planes de estudios a nivel internacional, el módulo europeo inicia su andadura con la esperanza de que comience a brillar de nuevo con luz propia. Un camino recíproco de enriquecimiento se abre para estudiantes, profesores, universidades, profesionales e instituciones museísticas, en el que situamos el perspicuo escrito –sintónico con la concepción más actual y ecológica de la conservación y la nueva museología– *Museos, conservadores y ética de la conservación*, que ha redactado expresamente como preámbulo para este nuevo libro nuestro colega el profesor Peter Davis, de la Universidad de Newcastle. Una espléndida aportación que le agradecemos y que transcribimos con el deleite y la satisfacción de los buenos encuentros.

Por todo ello, estamos convencidos de la positiva repercusión que en los medios universitarios, y en los especialistas y profesionales de los museos producirá la reflexión e investigación que sobre nuevos enfoques del tema hemos elaborado y redactado bajo el título inequívoco de *Museología y museografía*.

L.A.F.
Madrid, marzo de 1999

Preámbulo

Museos, conservadores y ética de la conservación

El desafío

El tigre del Museo de historia de Hong Kong lanza hacia afuera su mirada desde una jungla de plástico al paso de los visitantes del museo, recordándoles que los desproporcionados hormigón y neón del último medio ambiente urbano fue una vez área de increíble belleza natural, una verdadera selva. Existe todavía belleza en Hong Kong, pero de una especie diferente, en que las circundantes montañas y el rutilante mar proporcionan un telón de fondo al hormigón y a las torres de cristal que alcanzan el cielo. La naturaleza conserva un pequeño pie de apoyo en los parques públicos de Hong Kong Island y Kowloon, donde los loros disputan ruidosamente en los árboles, locos vuelos a través del crepúsculo, y donde una negra cometa flota sobre los termales arriba, vigilando una nueva especie de jungla. Hasta en este aparentemente hostil ambiente, la naturaleza mantiene todavía una pequeña e importante presencia.

Sin embargo, poca gente, local o turista, parece caer en la cuenta; la mayor parte lo ignora. Este modelo no se limita a Hong Kong, lo mismo podría decirse de Londres, Madrid o Los Ángeles. El ambiente urbano y la necesidad de simplemente sobrevivir han fabricado en apariencia un medio ambiente irrelevante; la naturaleza es contemplada sólo como una utilidad, como un manantial de alimento, vestido o medicina. Este hecho llega a ser más relevante y de interés creciente a medida que la población humana continúa su emigración hacia lugares urbanos. ¿A dónde pues nos conduce esto? ¿Veremos una población en crecimiento que no permita sobrevivir a la naturaleza, que desprecie las urdimbres de interconexión que nos ligan a un medio ambiente más dilatado, una población con una total falta de interés o preocupación por el mundo natural? Como la naturaleza es asunto propenso a crecientes amenazas por las actividades del hombre, primariamente a través de la pérdida del hábitat, pero también desde el cultivo excesivo, la polución y el comercio de la fauna salvaje, éste es el momento en que la población humana necesita estar más vigilante, más preocupada, acerca de la fauna salvaje, la selva y la conservación biológica. Tenemos por tanto un dilema real; de una parte, una descuidada población que se siente divorciada de la naturaleza, y de otra, los hábitats y ecosistemas naturales que necesitan protección. No es simplemente un caso de pérdida de biodiversidad, sino del rol que las especies juegan en la amplia expresión del mantenimiento de ecosistemas globales, y en último término, de la supervivencia de la especie humana. Aquí yace pues el más grande desafío de cara a los conservadores y educadores de museos, a estar intrínsecamente implicados en un más amplio movimiento para documentar el cambio biológico, pero tal vez lo más importante, a intentar suscitar la conciencia de resultados de la conservación y el cambio de actitudes hacia la fauna salvaje y el medio ambiente para facilitar su protección. Los «conservadores» del título de esta nota tienen por tanto que abarcar a «todo» el que trabaje en museos, especialmente aquéllos que lo hacen en la arista cortante, el personal de educación.

Vital es también que lleguen a implicarse todas las disciplinas especialistas; a pesar de que los biólogos tengan justificadamente la posibilidad de reclamar que la conservación es prerrogativa suya, todos los conservadores pueden usar

sus colecciones para el buen efecto de promover mensajes de conservación. El conservador de arte puede referirse a paisajes del pasado o al hábitat perdido, o a los usos de selvas, plantas y animales que han sido siempre una enorme fuente de inspiración para los artistas. El historiador social puede pintar vivas imágenes del impacto de la recolección excesiva (la industria del pescado) o el impacto medioambiental de las extracciones de recursos naturales (carbón, plomo y efectos de polución). Los arqueólogos pueden, por ejemplo, poner en evidencia la implicación del hombre en la extinción de algunas especies (mamuts), los etnógrafos describir civilizaciones que tienen sorprendente conocimiento de las especies locales, pueblos que pueden vivir como parte de un ecosistema sin poner en peligro su existencia. ¿Especialistas de disfraces? El impacto del comercio de plumas y pieles de gato, caimanes y carey. Cada uno puede, y debe, representar una parte.

Nuestra mirada cambiante de la naturaleza

La idea de que el hombre está divorciado de la naturaleza, que se ve a sí mismo como algo separado o especial, no es tampoco nueva, ni, a pesar de mi reciente observación, está confinada a los habitantes de ciudad. Para los nativos norteamericanos, los blancos colonos son identificados como seres separados de la naturaleza más bien que como una parte de ella; tenían poco aprecio de la selva en razón de su propio bien, entendiendo el territorio y la fauna silvestre sólo como una utilidad. El jefe Lutero Oso de Pié –*Chief Luther Standing Bear*– (citado por Botkin y Keller, 1982) decía que:

> nosotros no concebíamos la gran llanura abierta, la belleza de las ondulantes colinas y la sinuosa corriente con su enmarañado crecimiento como un despoblado. Solamente para el hombre blanco fue la naturaleza una selva y el territorio fue infestado con animales indomesticados y un pueblo salvaje.

Se ha argüido que los recolectores de caza de todo el mundo no reconocen una «selva» separada; que es sólo con el desarrollo de la agricultura y el pastoreo cuando llega la idea de que la selva fue distinta del hábitat humano.

En Europa, la especie humana ha obtenido una variedad de actitudes para con la naturaleza a través de la historia. Algunos filósofos clásicos griegos o romanos vieron la naturaleza como un sistema ordenado, que era equilibrado y armonioso. Lucrecio sin embargo arguyó que la naturaleza era caprichosa e inconstante –tanto que los caprichos del medio ambiente produjeron una época dura para la gente. Cuando se lee el poema épico *Beowulf* a uno se le recuerda que en la Inglaterra anglosajona la selva fue considerada como peligrosa; la palabra inglesa *wilderness* deriva del vocablo anglosajón *wild (d) eor* que quiere decir bestia salvaje. Buffon describió en la Europa del siglo XVIII la visión usualmente sustentada de que la naturaleza era caótica y la selva un «melancólico desierto». Una visión alternativa fue destacada por los poetas románticos ingleses del siglo XIX, quienes vieron la naturaleza como algo hermoso, sublime e inspirador; esta visión difiere un poco de la idea de naturaleza como dramática y poderosa, como maravillas escénicas que edificaron el espíritu que fuera «descubierto» por los exploradores pioneros del Oeste americano.

Un real cambio en la apreciación de la naturaleza llegó en el siglo XIX, y especialmente con George Perkins Marsh y la publicación de *Hombre y naturaleza* en 1864. Se produjo aquí la primera verificación de que tan pronto como el territorio es domesticado o alterado aparecen las consecuencias para el género humano. Fue la primera vez en que se destacó la opinión de que el sostenimiento de la vida humana depende del mantenimiento del equilibrio de la naturaleza. Por supuesto, la gente ha estado fascinada por la historia natural antes de esto, identificando plantas y animales, o recolectando fósiles; fue educativo, hasta importante, en términos de posición social. Pero después de 1864 la naturaleza

fue comprendiéndose hasta ser importante en su propio derecho, y la idea de ética de la tierra –la naturaleza–, los animales, las plantas, incluso las rocas, obtuvieron derechos, y también llegaron a través de la obra de Aldo Leopold. En *A Sand County Almanac* (1949) Leopold deja establecido el caso de que la gente es responsable no sólo ante los otros individuos y ante la sociedad, sino también ante los animales, las plantas, las rocas, los minerales, la tierra y el agua; el medio ambiente.

En el siglo xx hemos absorbido este sentimiento por la naturaleza; el medio-ambientalismo ha llegado a ser un poderoso impulsor en la sociedad, un conductor hacia una ulterior revaluación de actitudes y estilos de vida. Parece que ahora estamos tomando en serio a Marsh; de repente nos damos cuenta de que la naturaleza es importante para nuestra supervivencia.

¿Acción para el futuro?

El medio-ambientalismo no sólo ha afectado a la sociedad, sino que también ha tenido un dramático impacto sobre los caminos en que los museos de historia natural perciben su cometido (Davis, 1996). Museos y conservadores han reconocido un nuevo y esencial rol, para ensayar y mantener el contacto entre nosotros mismos y el medio ambiente, a través de la investigación científica, las exposiciones y las actividades educativas. Este nuevo objetivo se refleja en las declaraciones de la misión de los museos de todo el mundo, pero especialmente en los museos de historia natural. La gente puede estar confundida sobre qué hacemos los conservadores o educadores –«He gastado el fin de semana durmiendo con los modelos de dinosaurios de tamaño natural»... «Estoy ocupando un día de actividad hablando sobre serpientes»... «Consumí todo el día fabricando animales en origami»... «He pasado toda la semana sujetando aquellos escarabajos que hemos recolectado»... «Colocando de nuevo el pez en alcohol». Para aquellos que no entienden nuestro papel, es verdaderamente fácil mofarse. Pero debemos creer que lo que hacemos es muy importante, a pesar de que suene trivial. Como un educado, y tal vez privilegiado, sector, la mayor parte del personal del museo ha tenido, desde una temprana edad, que ser expuesto a las imágenes del campo y de la fauna silvestre. Fascinación, interés y un deseo de aprender el impulso de respetar la fauna silvestre y el medio ambiente, o como el conservacionista senegalés Baba Dioum ha establecido, «al final conservaremos solamente lo que queremos. Querremos solamente lo que entendemos; entenderemos sólo lo que se nos ha enseñado».

Éste debe ser el resultado final para la educación del museo acerca de la fauna salvaje, si el uso de los especímenes biológicos, geológicos, arqueológicos o etnográficos es para desarrollar y mejorar una ética de la conservación. La última razón del por qué cuidamos de las colecciones, del por qué las presentamos en exposiciones, del por qué realizamos investigación, del por qué proyectamos programas educativos; la última razón es la de los fines de la conservación. Por supuesto, existen otros propósitos a lo largo del camino: nuestra propia satisfacción intelectual, despertando o reanimando un interés por la selva o la vida salvaje en otros, el cumplimiento del trabajo con niños o adultos. ¿Pero es posible que educando a la gente sobre la selva y el medio ambiente se consiga ulteriomente algo más que engendrar un simple respeto? Examínese este pasaje de un cartel de anuncio, la exposición del esqueleto de una ballena en Queen's Square, en el Liverpool de mediados del siglo xix:

> ¿Por qué son nuestros caminos reales, nuestras calles y nuestras casas tan nocivos y están expuestos a depredaciones, incendio provocado y pillaje? ¿Por qué están las vidas de los individuos en tanto peligro de atrevidos y sanguinarios saqueadores? Por consiguiente, ¿es nuestra juventud de ambos sexos, en algunas circunstancias de melancolía, tan hostil con la sociedad como para que sean realizados, a través de las leyes de sus comarcas, ofensivos ejemplos de pública justicia? La respuesta es: la educación está fundada sobre principios erróneos. El estudio de la naturaleza está enteramente descuidado,

> aunque, después de la religión, es ese estudio exacto el que propaga, estima y amamanta hacia la madurez, los mejores afectos del corazón humano y los mejores principios de un ordenado y fiel ciudadano. Sobre este fundamento está recomendada una visita a la ballena, y estamos contentos de ver que éste es un motivo de continua admiración... es visitada por tales multitudes que se debe abrigar una esperanza de que la grandeza y la sublimidad del objeto están infundiendo un amor por las obras de la naturaleza en el carácter de toda la ciudad.

Tal vez sea éste un reclamo un poco exagerado para los beneficios de la visita a un esqueleto de ballena, pero debe ser una semilla de la verdad en la idea de que es importante y hasta más válido para la sociedad de hoy el que aquí sea alegada. Las descripciones del Liverpool del siglo XIX podrían ser igualmente de Madrid, Newcastle o Hong Kong según nos aproximamos al milenio. ¿De esta manera tiene el aprendizaje de la naturaleza un real impacto social? No hay investigación que confirme esto, aunque uno puede esperar que el entendimiento de cómo se conduce el mundo natural puede ayudarnos a comprender las actividades de la gente. Y hasta tal vez agradarle, y también respetarle.

Si existe substancia en estas visitas, entonces es obvio que los conservadores del museo tienen un papel vital que realizar: podemos ayudar a los individuos, a la sociedad, a la fauna silvestre, al mundo. Ésta es una enorme responsabilidad. Y llega a ser más que una responsabilidad, ya que nuestro mundo se está haciendo más accesible y multicultural con creces, y ya que al mismo tiempo la biodiversidad continúa su caída y amenazan otras desgracias medio ambientales.

¿Quién es nuestra audiencia para los mensajes que nosotros estamos intentando investigar en los museos? A buen seguro, no precisamente clases de escolares. Nuestra audiencia debe incluir a los mayores, a los sin trabajo, a las minorías étnicas. ¿Cómo afrontamos las dificultades que nos proporcionan las actitudes hacia los animales o el medio ambiente en diferentes culturas? ¿De qué modo vamos a arreglárnoslas como conservadores, como educadores, con tales demandas?

Hagamos las cosas un poco más fáciles para nosotros mismos. No estamos solos... hay otras gentes ahí fuera, intentando también convencer al mundo de que la ética de la conservación es importante. La fotografía de la fauna silvestre parece investigar nuevos modelos de excelencia cada año, la red de las organizaciones de conservación a nivel internacional, nacional y local continúa creciendo; el nuevo rol en la educación de la conservación está siendo asumido por los zoos, jardines botánicos y acuarios. Es especialmente importante que los museos trabajen con estas otras entidades en proporcionar comprensivos y coherentes mensajes; red es la palabra clave y esto es importante. Todavía no lo practicamos lo suficiente, y en tiempos de dureza económica necesitamos alcanzar recursos y pericia para repartir buenas entregas educativas.

Bioparques, misiones y audiencias

En Estados Unidos de América las colecciones de animales y plantas vivos están llegando a ser también cada vez más adaptados al medio-ambientalismo. Zoos y jardines botánicos están, por supuesto, considerados como museos en América, y en ese país la distinción entre jardín botánico, zoo y museo es cada vez más borrosa. El concepto de bioparque –combinación de plantas vivas y animales y presentaciones del museo usando objetos y elementos interactivos– ha sido propuesta por el director del Zoo Nacional de Washington, Michael Robinson. El reciente lanzamiento de *Amazonia* en el Zoo de Washington es el primer peldaño al respecto. Bioparques probablemente existen ya, aunque no se les llame así, en otras instituciones de América –en el Jardín Botánico de Missouri por ejemplo. Es posible también sostener que fue Europa la que proporcionó el primer concepto, a través del Zoo Emmen en los Países Bajos, con su museo Biochron a la entrada y los hábitats de estimulante inmersión. Sin embargo, es particularmente interesante ver en América la adopción de la conservación como

una llave objetiva dentro de las presentaciones de las misiones de todos los virtualmente mayores museos de historia natural, zoos y jardines botánicos. Por ejemplo, en la presentación de la misión del Jardín Botánico de Missouri se puede leer: «Para descubrir y obtener conocimiento sobre plantas y su entorno en orden a preservar y enriquecer la vida». George Perkins Marsh podría haber estado orgulloso de esta presentación.

Existen varias manifestaciones y actividades fascinantes que están teniendo lugar en museos americanos, pero una que merece ser digna de especial mención se ha venido produciendo en la Academia de Ciencias Naturales en Filadelfia desde hace numerosos años. Esto es significativo en términos de un recordatorio acerca de la cuestión clave de quiénes deberíamos tratar de lograr nuestros mensajes como consecuencia de quién es nuestra audiencia. El proyecto es conocido como WINS –*Women Into Natural Sciences*– y es un esfuerzo del personal de educación de la Academia para investigar dentro de la comunidad negra de Filadelfia. El objetivo para el plan es el de «joven mujer negra de padres solteros que vive dentro de ciertos barrios geográficos de la ciudad». El concepto es invitarlas a tomar parte del equipo del museo un día a la semana y proporcionarles una formación básica en las ciencias naturales dentro de un original, amistoso ambiente. Han pasado varios años ya, y es un acontecimiento real; no solamente algunas de estas mujeres han encontrado trabajo dentro de la ciencia, sino que virtualmente todas regresan a la Academia de modo regular, unas como voluntarias, algunas como visitantes, otras simplemente para reavivar viejas amistades. Todas las mujeres han sido subyugadas por el plan a través del museo y, complacidas de ser parte de una institución científica, tienen un ilimitado entusiasmo por la historia natural, y como resultado llegan a ser educadoras en su propio ambiente. Efectivamente, algunas de ellas han terminado involucrándose en actividades educativas dentro del museo. ¿Quién puede evaluar qué impacto tiene sobre la sociedad esta clase de proyecto? Es improbable que las mujeres induzcan actitudes para la vida silvestre o el medio ambiente en sus propias comunidades; pero tiene que existir un incremento de comprensión en alguna parte, aunque sea sólo un poco, tal vez dentro de la familia inmediata.

Los museos necesitan innovar ideas como ésta; nosotros también necesitamos proporcionar estimulantes muestras de historia natural para reconocer las vías en las que todas nuestras colecciones puedan ser utilizadas para el fin de la conservación. Sobre todo, necesitamos las aptitudes de la gente para, sobre el interés, establecer en ella la comunicación de mensajes, e infundir comprensión. Para realizar esto necesitamos alcanzar ideas y experiencia, y resulta alentador ver el número de estimulantes desarrollos que están aconteciendo, y reconocer que los museos continúan realizando una contribución vital al movimiento medio-ambientalista.

PETER DAVIS
Museum Studies
Department of Archaeology
University of Newcastle upon Tyne

Referencias

BOTKIN, D.B. y KELLER, E.A. (1982) *Environmmental Studies: Earth as a Living Planet.* (Cap. 1: Environmental Ethics). Merrill Publishing Co., Columbus.

DAVIS, Peter (1996) *Museums and the Natural Environment.* Leicester University Press.

LEOPOLD, A. (1949) *A Sand County Almanac.* Nueva York, O.U.P.

MARSH, G.P. (1864) *Man and Nature.* Charles Scribner's Sons, Nueva York.

1. Museología y museografía

Caspar Friedrich Neickel, Museographia, Leipzig, 1727. (Frontispicio del tratado, mostrando un «interior de museo ideal», según grabado de Strahoaesky).

En el principio fue el deseo y la voluntad de todos los pueblos en todas las culturas y civilizaciones por conservar hacia el futuro su patrimonio. Inmediatamente después fue la museografía, antes incluso que el museo propiamente dicho. Lógicamente, la realidad patrimonial y museable ha precedido en el tiempo y en la práctica museográfica a la propia justificación y existencia de una ciencia museológica.

Así lo confirma el primer tratado conocido sobre esta materia, que no aparece, sin embargo, hasta principios del siglo XVIII. Redactada en latín –con lo que entonces se aseguraba su difusión internacional– y publicada en 1727 por el marchante de Hamburgo Caspar Friedrich Neickel, la *Museographia* neickeliana es una obra expresiva del afán clasificador y enciclopedista de la Ilustración. Titulada *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritätenkammern* (*Museografía u orientación para el adecuado concepto y conveniente colocación de los museos o cámaras de curiosidades*),[1] su autor obsequió en ella a los aficionados amantes del coleccionismo con un diseño del museo ideal que preconizaba el cientifismo y didactismo públicos de su tiempo, además de ofrecer una serie de consejos muy prácticos sobre la elección de los lugares más adecuados para acoger los objetos y la mejor manera de clasificarlos y conservarlos, tanto los provenientes de la naturaleza como los producidos por las ciencias y las artes. Afronta por primera vez problemas generales, sin depender para ello en particular de un proyecto o de una colección concreta.

Para Adalgisa Lugli, «en el tratado el término *museographia* resume todo a lo que se refiere en este momento el museo. Se examina la estructura de lo recolectado y se compila un inventario de lo existente y de sus características, ciudad por ciudad, por toda Europa. Aquello que aparece en primer plano es el museo en sus elementos constitutivos y en su contenido. Esto es cuanto interesa al autor. De cuando en cuando se decide a

Gabinete de Historia Natural (1599) del humanista napolitano Ferrante Imperato (Fuente: Bazin, 1967).

aclararnos la apariencia de la colección de la que habla, si se trata de una institución eclesiástica, privada, de soberanos o príncipes. Los repertorios son abiertos a aquellos que quieran visitarlos. Lo ensaya con el florecer de una literatura a cuyo género pertenece también la obra de Neickel, que comienza a describir e inventariar las principales colecciones europeas, a menudo en el contexto del recuento del viaje. Aquí podemos encontrar una característica del tratamiento museológico que puede tener un aspecto proyectado en forma de consejos, ideas para realizar un museo, incluso también presentarse como una literatura museística que no proyecta, sino que realza y clasifica situaciones existentes. En este sentido, la neickeliana es verdaderamente una museografía, es decir, un viaje en torno a los museos del tiempo. El término está profundamente cambiado en el uso moderno.

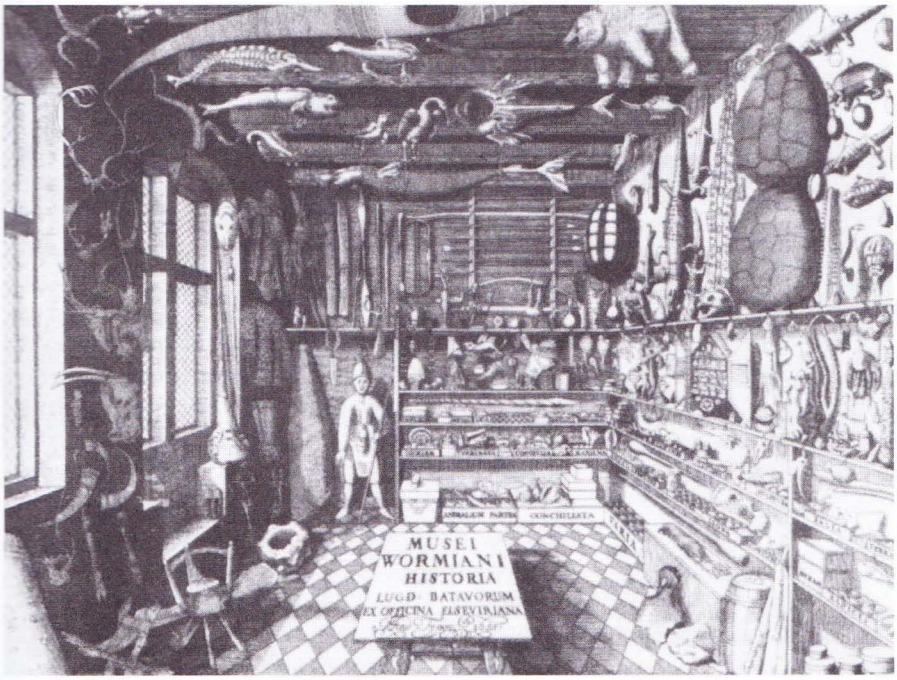
»Es una distinción muy fuerte la que separa al museo entre el siglo XVIII y el XIX, y está, después de la Revolución Francesa (pero con amplia anticipación ya en tiempos de la Ilustración), en su propio ser público en un sentido completamente nuevo, es decir, abierto por utilidad pública. Pero en el momento en el que Neickel escribe su *Museographia* no ha entrado aún ninguna preocupación de uso en el museo. La colección semiprivada, abierta a un flujo muy limitado de visitantes más que cualificados, huéspedes ilustres o amantes y estudiosos, tiene sus sistemas de autoconservación, que regulan un modesto acceso de público.

»Ello se ve bien en las rarísimas imágenes antiguas que muestran interiores de museos de maravillas, galerías o *cabinets de curiosité*. La estancia que contiene la colección está a menudo vacía. A veces puede verse a uno o dos visitantes. Aparece en solitario el coleccionista o una figura equivalente, que es la anticipación del conservador del museo moderno. En las colecciones enciclopédicas de las maravillas, como el museo boloñés de Fernando Cospi (1677), puede haber una rareza viviente, un enano en este caso, para mostrar la colección».[2]

En todo caso, el nombre y los contenidos del tratado[3] reflejan con claridad la intención del marchante alemán de orientar didácticamente a los coleccionistas de objetos *naturalia* y *curiosa artificialia* en las funciones específicamente museográficas, como podemos comprobar.[4] Recomendaciones y consejos para ordenar colecciones concebidas y orientadas más como cámaras de curiosidades que como gabinete de arte. En éste se apreciaba sobre todo su rareza por encima de su calidad estética. Pese a lo cual, en el tratado de Neickel se asientan históricamente también unas bases de concepto y aplicación que se integrarán en el siguiente proceso de definición de la museología como ciencia de los museos y, consecuentemente, en la técnica que la aplica, la museografía.

1. Museo, museología y museografía

Por tanto, hace más de un siglo que la museología se esfuerza por consolidar su concepto y naturaleza. Un largo proceso que describe el establecimiento de los principios que fundamentan sus funciones y aplicación, la dimensión real que estas últimas representan y las vicisitudes para su reconocimiento como disciplina independiente. Durante este tiempo, la museología, que atiende en



Interior del Museum Wormianum *(1655).*

todos sus aspectos a una de las instituciones más controvertidas e influyentes en el ámbito cultural, en general, y patrimonial, en particular, como es el museo, contempla y alimenta todavía cercano el fragor del debate y la polémica entre los diversos y diferentes especialistas y profesionales de su área.

Las discusiones se centran a veces, no sólo en el análisis y la definición científica de su objeto, objetivos y metodología (o en la existencia o no de un sistema específicamente museológico), sino también en su capacidad para justificar o no la realidad cambiante del museo desde la vertiente de la museología tradicional, en contraposición con la «nueva museología», y desde la perspectiva de adecuarse o no a las exigencias de esta sociedad finisecular y postindustrial de nuestros días, etcétera.

Se mueve en ocasiones este debate en el terreno incluso de las contradicciones que surgen todavía a causa de la diversa interpretación y terminología utilizadas por diferentes especialistas en temas prioritarios, tales como es la definición de museología y museografía, que pueden llegar a confundir.

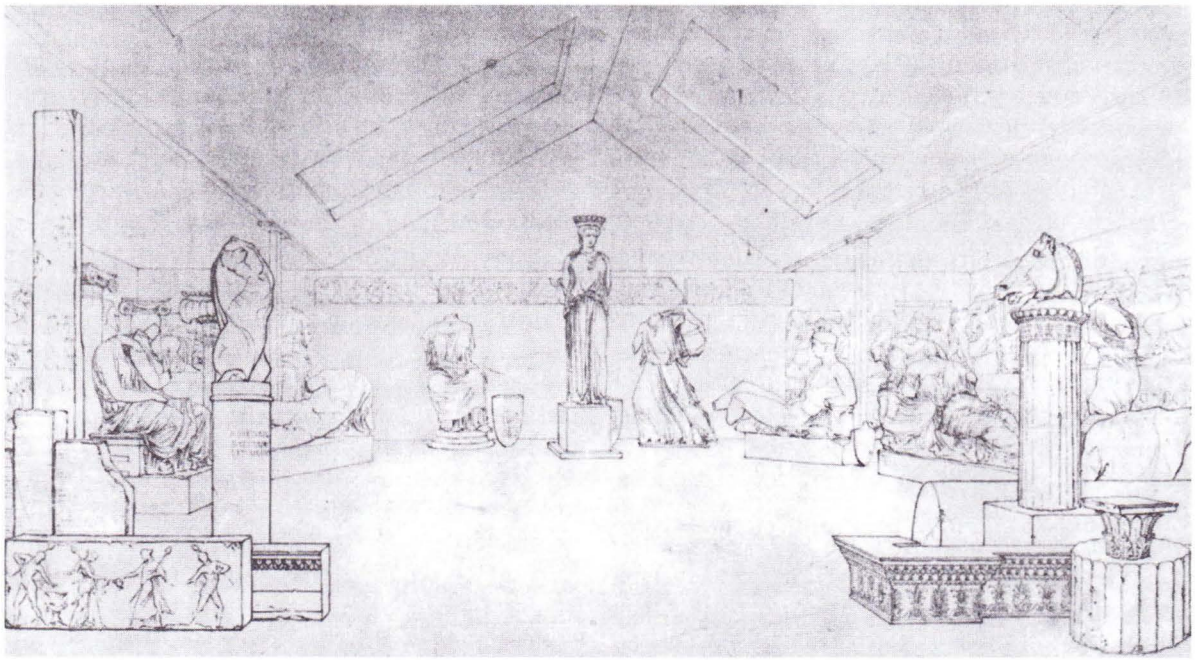
Se hace necesario, por ello, reflexionar sobre éstas y otras cuestiones y fijar aquellos conceptos que, como los citados, resultan básicos e imprescindibles para el estudio de esta disciplina. La imprecisión o la ambigüedad en su definición y utilización no pueden presidir, como ocurre a veces con artículos en revistas especializadas y programas museológicos, el fondo de los numerosos problemas y asuntos que atañen a una ciencia joven y en continuo desarrollo como es la museología, y a su objeto propio, el museo. Una disciplina que asienta y reafirma incluso su propio nombre después de la Segunda Guerra Mundial, apoyándose en la general renovación de la problemática existente en torno al museo. Y una institución ésta que comienza a ser e interpretarse como algo mucho más que un lugar donde se guardan y conservan obras y objetos, hayan sido recolectados con aceptación y simpatía general, o hayan entrado en él sin un acuerdo unánime.

Charles Towneley en su gabinete de Park Street en Westminster, 1781-1783. (Johann Zoffany).

2. La museología y la museografía en el tiempo y hora del museo

La museología, atendiendo a lo que expresa el término en su doble origen etimológico griego, es la ciencia del museo. Se ocupa de todo lo concerniente a estas seculares instituciones. Y aunque se esté constituyendo y desarrollando como disciplina científica prácticamente en nuestros días, sus orígenes y fundamentos pueden encontrarse en las mismas o en paralelas situaciones históricas y en causas análogas a aquellas que produjeron el nacimiento y la evolución del museo.

Históricamente, la realidad museológica describe un desarrollo creciente desde el *quattrocento* italiano, extendiéndose luego por otros países, entre ellos Francia, Alemania, Holanda, Austria y Bohemia. Tres siglos más tarde, su propagación es constatable desde la península ibérica hasta el norte y el este europeos, llegando a las orillas del Neva, en San Petersburgo, donde Catalina II co-



Charles Robert Cockerell, Museo de lord Elgin en Park Lane, 1808.

loca sus colecciones en el Pequeño Ermitage, que había hecho construir en 1765. Las investigaciones rigurosas y metódicas del siglo XVIII sobre determinados aspectos museológicos, incluida la publicación del tratado de Neickel, prepararon el auge del museo y su estudio surgido después de la Revolución Francesa.

El siglo XIX consagró la realidad de fenómeno europeo del museo moderno, recogiendo la tradición, el debate y la experimentación anteriores. Se produjo un avance sensible en las técnicas museográficas y en la conformación de la museología, sobre todo en Alemania. Espíritus sensibles a la realidad patrimonial y museológica, como Johann Wolfgang von Goethe, venían ejerciendo desde el siglo anterior una contribución nada desdeñable a la ciencia y la técnica de los museos. Su influencia sería decisiva, por ejemplo, sobre Luis I de Baviera, con quien mantenía correspondencia, cuando confió en 1816 al arquitecto Leo von Klenze la construcción de la famosa gliptoteca de Munich. Posteriormente, el rey le encargaría también levantar una copia de los Propileos entre aquélla y el edificio opuesto (el Antikensammlungen, realizado en 1846 por el arquitecto Ziobland) en la Königsplatz de la capital bávara.

En 1786 visitó Goethe por primera vez la Galería de Arte de Dresde, uno de los museos mejor instalados entonces en Alemania. El poeta plasmó el recuerdo de las emociones que recibió en esa visita en su obra *Dichtung und Wahrheit (Poesía y verdad)*, historia de su juventud, publicada en 1811. La elocuencia de sus palabras no deja lugar a dudas: «La hora de la apertura de la galería, esperada con tanta impaciencia, llegó al fin, y quedé sobrecogido de admiración, porque todo aquello estaba muy por encima de cuanto yo había podido imaginar. En la sala circular, magnífica y muy bien dispuesta, con los marcos deslumbrantes, recientemente dorados, y su piso de madera encerada, reinaba un profundo silencio; más parecía un espectáculo que un taller de trabajo, y causaba una impresión solemne, única en su género, y tanto más parecida a la emoción que se siente al entrar en la casa de Dios, por cuanto los ornamentos de más de un templo, objeto de adoración, estaban de nuevo expuestos en este lugar para el santo destino del arte».

A Goethe, como a tantos otros seres sensibles y refinados de su tiempo, el museo le proporcionaba la oportunidad de profesar lo que a menudo se ha denominado la «religión del arte»: experimentar un sentimiento que le sobrecogía por creer en su valor trascendental. Pero en ese culto y adoración que se ejercía en el museo sobre las obras de arte –al ser público, el museo se convierte, como se ha dicho también, en «un templo del genio humano»–, lo que verdaderamente producía a artistas, aristócratas, intelectuales y público una auténtica convulsión interior era precisamente esa puesta en escena de los objetos, el espectáculo de su organización, disposición y representación espacial; el aura de sacralidad y contextualización ritual que envolvía esa escenificación. Es decir, la interpretación museográfica.

La impresión recibida en su primera visita a la Galería de Arte de Dresde dejó marcado para siempre al gran escritor alemán, quien no ahorró esfuerzos para contribuir positivamente a la mejora de estos *templos* de la cultura, impulsando su desarrollo científico y técnico.

Preocupado por la disposición y presentación de las obras, Goethe publicó su teoría sobre la doble articulación del museo –agrupar las colecciones en dos zonas, una sintética y esencial para el público y la otra más desarrollada para los ya iniciados o expertos– en 1821, en un artículo de *Kunst und Altertum* (*Arte y antigüedad*). Desarrollarían después este enfoque otros escritores y museólogos, como Ruskin en 1853 desde las páginas de *The Times*, compartiendo la opinión de su amigo y director de la National Gallery de Londres, el pintor Eastlake; lo defendería más tarde Louis Agassiz en Francia; y lo recomendaría en 1903 el doctor Wilhelm von Bode –el museólogo creador en Berlín de Museumsinsel (Isla de los Museos), entre 1897 y 1930– desde el semanario alemán *Die Woche* (La semana). La

puesta en escena de los objetos, su ordenación e interpretación constituían ya, de algún modo, el eje central de sus preocupaciones museográficas.

La doble articulación goethiana del museo la aplicaría parcialmente en 1886 el Natural History Museum de Londres, y se realizaría plenamente, en 1907, en otras dos instituciones museísticas: el Bayerisches National Museum de Munich y el Museum of Fine Arts de Boston. Según este mismo principio del museo doble se construiría también, entre 1920 y 1928, el Philadelphia Museum, denominado desde 1938 Pennsylvania Museum of Art, en los Estados Unidos de América.

El desarrollo museológico y museográfico alemán encontró una gran definición e importancia en el Berlín finisecular decimonónico y en los primeros años de nuestro siglo. Más que en ningún otro país europeo, fue en la Alemania del s. XIX donde se estudiaron de forma racional los problemas planteados por la situación de los museos en la sociedad y por su organización. Se realizaron numerosos trabajos e investigaciones orientados al establecimiento de los principios de la ciencia de la museología, principalmente en torno y bajo el impulso de dos destacadas personalidades: Gustav Waagen (1794-1868), el sabio y famoso director de la pinacoteca de Berlín, quien innovó parcelas importantes de la crítica de arte y la metodología museológica; y su continuador, el ya citado museólogo doctor Wilhelm von Bode. Director de los museos reales desde 1897 hasta 1920 en la capital alemana, la labor del doctor Bode fue ingente en la reorganización de todas las colecciones enriquecidas por Federico Guillermo III y sus consejeros, y en la construcción de nuevos edificios para albergarlas. A él se deben la edificación (1897 a 1903) e instalación renovadora del Kaiser Friedrich Museum (llamado hoy Bode Museum), donde prescindió de la ordenación tradicional de las piezas por técnicas y mezcló todo tipo de obras para realzar el estilo propio de una misma época; y el triple conjunto museístico construido entre 1907 y 1930 del Pergamon Museum (para las riquezas acumuladas de esta ciudad helenística), del dedicado a las colecciones del cercano Oriente (Vorderasiatisches Museum) y el que mostrara el arte alemán desde las invasiones de los pueblos bárbaros hasta el Rococó (el Deutsches Museum), ubicado en la impresionante isla de los museos (Museumsinsel) de Berlín.

El desarrollo de las investigaciones museológicas y el establecimiento y definición de los principios de la museología como ciencia adquieren en el siglo XX su total consolidación y crecimiento. En ello van a concurrir los esfuerzos de personalidades e instituciones de los diversos países occidentales europeos –Francia, Italia y España, entre ellos–, sobre todo de los anglosajones con los Estados Unidos y Canadá, y especialmente después de la Primera Guerra Mundial.

Pero no sólo los occidentales han desarrollado y consolidado una ciencia tan relevante de nuestro tiempo como es la museología. Museólogos de países del Este europeo (de Polonia, la antigua Checoslovaquia, la desaparecida República Democrática Alemana, Hungría o la hoy dividida Yugoslavia), de varios latinoamericanos (Argentina, Brasil, Chile o México, entre ellos), y de otras latitudes, como Japón o Australia, han destacado también en la innovación e impulso de la museología en la segunda parte del siglo XX.

Antes de 1914 la situación era un tanto confusa:

> La museología era solamente práctica; los conservadores la realizaban de la misma manera que M. Jourdain hacía la prosa. Se convierte en teórica y dogmática. En enero de 1926, un profesor de historia del arte de la Sorbona, que será uno de los escritores más penetrantes de su tiempo, M. Henri Focillon, presentaba un informe en el Instituto de Cooperación Intelectual, organismo de la reciente Sociedad de Naciones, con miras a fundar una institución internacional que asegurase una cooperación permanente de todos los museos de los países miembros; tal será la Oficina Internacional de Museos. Con un plan muy vasto se proseguirá así la obra de estudio y análisis que habían comenzado las grandes asociaciones nacionales de los museos, la británica, fundada en 1889 en York (The Museum's Association) la americana (American Association of Museum) y la alemana (Deutsches Museum Bunde), fundada en 1917. Mediante publicaciones, congresos y reuniones de expertos, las asociaciones

> nacionales y la Oficina Internacional de Museos desarrollan una intensa actividad investigadora para elaborar las mejores formas de organización, de administración, de conservación y de presentación. La técnica introduce la ciencia: cada gran museo tendrá su laboratorio de estudio; Munich y el Louvre habían dado el ejemplo.[5]

La Sociedad de Naciones publicó regularmente desde 1926 hasta 1946, a través de la Oficina, la notable revista *Mouseion*. Y produjo los dos volúmenes de *Muséographie*, primera publicación internacional sobre esta materia, resultado de las actas de una Conferencia de estudios organizada por la propia Sociedad de Naciones y celebrada en Madrid[6] en 1934.

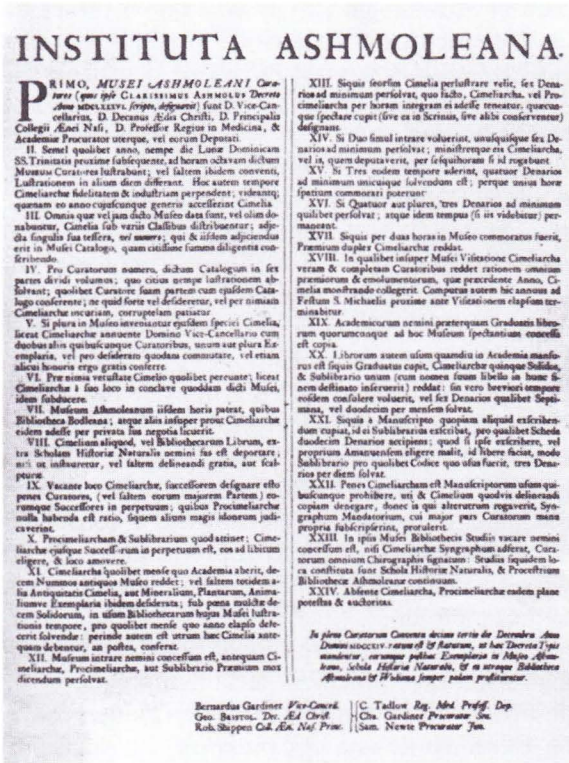
Después de la Segunda Guerra Mundial, desaparecida la Sociedad de Naciones, tampoco sobrevivió la Oficina Internacional de los Museos. El director del museo de ciencias de Buffalo, Estados Unidos, Mr. J. Chaucey Hamlim creó en 1946 e impulsó bajo el patrocinio de UNESCO otra sociedad de profesionales de los museos, el International Council of Museums (ICOM), Consejo Internacional de los Museos, que tuvo su primera reunión en París en 1947 y luego fijó allí su sede, sustituyendo a la anterior. Su órgano de expresión es la revista trimestral *Museum*, continuadora de *Mouseion*, que se publica desde 1948. El ICOM difunde las informaciones que le conciernen de interés museológico y museográfico por medio del boletín *ICOM News, Noticias del ICOM*, que también se publica en español.

La institución del ICOM viene siendo un auténtico motor de impulso de la museología y los museos. Constituida por los diferentes comités nacionales, su creciente actividad se pone de manifiesto en la organización de reuniones y congresos internacionales, en los estudios y trabajos técnicos realizados por comisiones especiales, en la aportación de repertorios bibliográficos y en la publicación de obras especializadas, además de la revista y el boletín de noticias citados. La brillante serie de sus Conferencias o Reuniones Generales se inició en 1948. En el caso concreto de nuestra disciplina, hay que destacar la importante ayuda del Comité Internacional del ICOM para la Museología (ICOFOM), que a través de los documentos que produce titulados *Museological Working Papers* (MuWoP) se ocupa de sus orígenes y del problema fundamental de su existencia.

En otro sentido, hasta la segunda postguerra mundial el término que venía empleándose desde el siglo XVIII para denominar la naciente ciencia de los museos era –por influencia francesa, sobre todo– el de museografía. Después de 1945, por unificación de criterios y, especialmente, por ajuste riguroso a las conclusiones y conceptualización de la disciplina por los grupos de trabajo, se impuso el de museología, coincidiendo con el que venían utilizando los países anglosajones. Ello ha propiciado, junto a los titubeos naturales de una disciplina en constante crecimiento y consolidación como ciencia, algunas imprecisiones en la interpretación y en el uso de la terminología, como hemos indicado.

Por consiguiente, aunque la actividad museológica –teoría y práctica– hacía tiempo que venía desarrollándose, tanto el término como el carácter científico de esta disciplina no han adquirido reconocimiento unánime universal ni siquiera después de la primera mitad de nuestro siglo XX. Muchos son los factores que en ello han concurrido, entre otros la falta de fijación o confusión del concepto y naturaleza de la museología debido a los rapidísimos cambios producidos en su objeto propio, el museo, especialmente en los veinticinco o treinta últimos años. Un problema de crecimiento y transformación natural de estas instituciones que parece haber desbordado a veces a su disciplina. La definición y consolidación de ambos han corrido parejas, en influencia recíproca, y en sintonía con la propia evolución sociocultural.

En este proceso, resulta imprescindible y decisiva la aportación continuada de la museografía. Ensanchando el horizonte tradicional de los museos y la museología, las innovaciones museográficas han conseguido integrar la complejidad y crecimiento de aquéllos en el propio dinamismo de una sociedad que ha terminado



INSTITUTA ASHMOLEANA.

PRIMO, *MUSEI ASHMOLEANI Curatores (quos ipse Clarissimus Ashmolus Decreto Anno* MDCLXXVI. *fecerit, designavit)* sunt D. Vice-Cancellarius, D. Decanus Ædis Christi, D. Principalis Collegii Æanei Nasi, D. Professor Regius in Medicina, & Academiæ Procurator uterque, vel eorum Deputati.

II. Semel quolibet anno, nempe die Lunæ Dominicam SS. Trinitatis proxime subsequente, ad horam octavam diebum Musæum Curatores lustrabunt; vel saltem ibidem conventi, Lustrationem in alium diem differant. Hoc autem tempore Cimeliarchæ fidelitatem & industriam perpendent; videantq; quantam eo anno cujuscunque generis accesserint Cimelia.

III. Omnia quæ vel jam dicto Musæo data sunt, vel olim donabuntur, Cimelia sub variis Classibus distribuentur; adjecta singulis sua tessera, *ori suorum*; qui & iisdem adjiciendus erit in Musei Catalogo, quam cautissime summa diligentia conscribendo.

IV. Pro Curatorum numero, dictum Catalogum in sex partes dividi volumus; quo cuius nempe lustrationem absolvant; quolibet Curatore suam partem cum ejusdem Catalogo conferente; ne quid forte vel deciderunt, vel per nimiam Cimeliarchæ incuriam, corruptelam patiatur.

V. Si plura in Musæo inveniantur ejusdem speciei Cimelia, liceat Cimeliarche annuente Domino Vice-Cancellario cum duobus aliis quibuscunque Curatoribus, unum aut plura Exemplaria, vel pro deliderium quodam commutare, vel etiam alicui honoris ergo gratis conferre.

VI. Pro nimia vetustate Cimelio quolibet pereunte; liceat Cimeliarchæ à suo loco in conclave quoddam dicti Musei, idem subducere.

VII. Musæum Ashmoleanum iisdem horis patet, quibus Bibliotheca Bodleiana; atque alias insuper prout Cimeliarche eidem adesse per privata sua negotia licuerit.

VIII. Cimelium aliquod, vel Bibliothecarum Librum, extra Scholam Historiæ Naturalis nemini fas est deportare; nisi ut instauretur, vel saltem delineandi gratia, aut scalpturæ.

IX. Vacante loco Cimeliarchæ, successorem designare ejus potes Curatores, (vel saltem eorum majorem Partem) eorumque Successores in perpetuum; quibus Procimeliarche nulla habenda est ratio, siquem alium magis idoneum judicaverint.

X. Procimeliarcham & Sublibrarium quod attinet; Cimeliarchæ ejusque Successoribus in perpetuum est, eos ad libitum eligere, & loco amovere.

XI. Cimeliarcha quolibet mense quo Academia aberit, decem Nummos antiquos Musæo reddet; vel saltem totidem alia Antiquitatis Cimelia, aut Mineralium, Plantarum, Animalium Exemplaria ibidem desiderata; sub pœna mulctæ decem Solidorum, in usum Bibliothecarum hujus Musei lustrationis tempore, pro quolibet mense quo anno elapso deleverit solvendæ: periode autem est utrum hæc Cimelia antequam debentur, an postea, conferat.

XII. Musæum intrare nemini concessum est, antequam Cimeliarchæ, Procimeliarche, aut Sublibrario Pretium mos dicendum persolvat.

XIII. Siquis seorsim Cimelia perlustrare velit, sex Denarios ad minimum persolvat, quo facto, Cimeliarcha, vel Procimeliarcha per horam integram ei adesse teneatur, quocunque (spectare cupit (sive ea in Scrinus, sive alibi conserventur) designante.

XIV. Si Duo simul intrare voluerint, unusquisque sex Denarios ad minimum persolvat; minoribusque ea Cimeliarcha, vel is, quem deputaverit, per sesquihoram fi nil rogabunt.

XV. Si Tres eodem tempore aderint, quatuor Denarios ad minimum unicuique solvendum est; perque unius horæ spatium commorari poterunt.

XVI. Si Quatuor aut plures, tres Denarios ad minimum quilibet persolvat; atque idem tempus (fi sit videbitur) permanendi.

XVII. Siquis per duas horas in Musæo commoratus fuerit, Pretium duplex Cimeliarchæ reddat.

XVIII. In qualibet insuper Musei Visitatione Cimeliarcha veram & completam Curatoribus reddet rationem omnium premiorum & emolumentorum, quæ præcedente Anno, Cimelia monstrando collegerit. Computus autem hic annuus ad Festum S. Michaelis proxime ante Visitationem elapsum terminabitur.

XIX. Academicorum nemini præterquam Graduatis librorum quorumcunque ad hoc Musæum spectantium concessa est copia.

XX. Librorum autem usum quamdiu in Academia manserus est siquis Graduatus cupit, Cimeliarchæ quinque Solidos, & Sublibrario unum (cum nomen suum libello in hunc finem destinato inscripserit) reddat: sin vero brevioris temporis eodem consulere voluerit, vel sex Denarios qualibet Septimana, vel duodecim per mensem solvat.

XXI. Siquis è Manuscripto quopiam aliquid exscribendum cupiat, id ei Sublibrarius exscribat, pro qualibet Schedæ duodecim Denarios accipiens; quod si ipse exscribere, vel proprium Amanuensem eligere malit, id libere faciat, modo Sublibrario pro qualibet Codice quo usus fuerit, tres Denarios per diem solvat.

XXII. Penes Cimeliarcham est Manuscriptorum usum quibuscunque prohibere, uti & Cimelium quodvis delineandi copiam denegare, donec is qui alterutrum rogaverit, Syngraphum Mandatorium, cui major pars Curatorum manu propria subscripserint, protulerit.

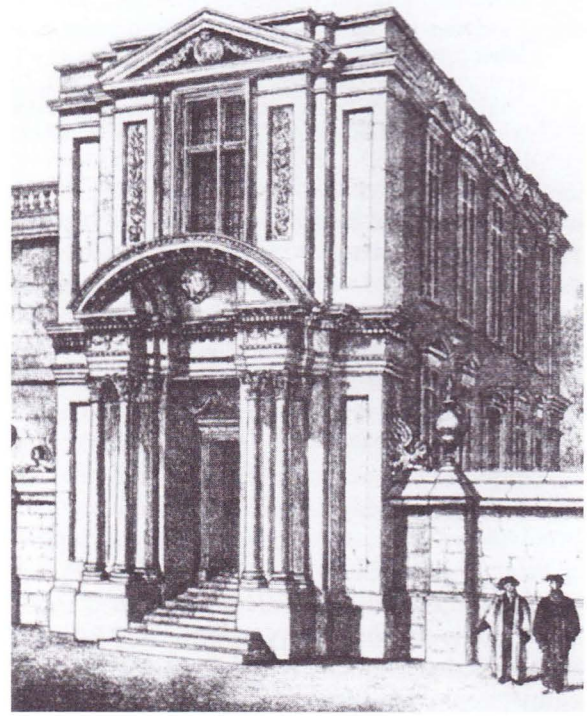
XXIII. In ipso Musei Bibliothecis Studiis vacare nemini concessum est, nisi Cimeliarchæ Syngraphum adferat, Curatorum omnium Chirographis signatum: Studiis siquidem loca constituta sunt Schola Historiæ Naturalis, & Procestruum Bibliothecæ Ashmoleanæ contiguum.

XXIV. Absente Cimeliarcha, Procimeliarche eadem plane potestas & auctoritas.

In plena Curatorum Convento decimo tertio die Decembris Anno Domini MDCCXIV. *rursus & in futurum, ut hæc Decreta Typis mandentur, eorumque publica Exemplaria in Musæo Ashmoleano, Schola Historiæ Naturalis, & in utraque Bibliotheca Ashmoleana & Bodleiana semper palam proponantur.*

Bernardus Gardiner *Vice-Cancel.* | C. Talbot *Reg. Med. Profes. Dep.*
Geo. Bisitol. *Dr. Æd. Christ.* | Chs. Gardiner *Procurator Sen.*
Rob. Shippen *Coll. Æa. Nas. Princ.* | Sam. Newte *Procurator Jun.*

El Museum Tradescantianum *(1656) fue el origen del Ashmolean Museum (1683) de Oxford, cuyo «Reglamento» de 1714 aparece redactado en latín (Fuente: Bazin, 1967).*



El museo fundado hace más de trescientos años por Elías Ashmol en Oxford, alberga una de las colecciones de Historia Natural más importantes del mundo. Erigido en 1683 en la Universidad de Oxford, es hoy la sede del Museum of History of Science.

por apasionarse con proyectos o concepciones integrales como las del ecomuseo o la patrimoniología.

Esto ha sido posible, fundamentalmente, gracias al desarrollo producido después de la segunda contienda mundial, protagonizado e impulsado por personalidades y escuelas que han consolidado rigurosa e incansablemente su carácter moderno. Entre ellas, la francesa del grupo de l'Ecole du Louvre, con la figura excepcional de Georges Henri Rivière[7] en la responsabilidad de dirigir entre 1930 y 1950 los cursos de museología allí impartidos. Una actividad que se hizo permanente desde 1941, y en la que también era directo responsable Germain Bazin, conservador jefe del museo y autor de la ya citada y clásica visión histórica de los museos. Junto a la personalidad de G. H. Rivière, que fue director del ICOM desde 1948 hasta 1966, destaca, entre otras, la de Hugues de Varine-Bohan por su actividad e innovación teórica, quien sucedió a Rivière en la dirección del ICOM, cargo que ocupó de 1966 a 1975.

Pero en el impulso de la museología y los museos durante ese amplio período que va desde la creación y afiliación del ICOM a la UNESCO en 1946 hasta, prácticamente, los primeros años de la década de los ochenta, no sólo han influido como determinantes las innovaciones técnicas en las áreas de la conservación, la presentación o la investigación de las colecciones. Tampoco han sido exclusivas a este fin, aunque sí muy importantes, las realizadas y exportadas por los museos norteamericanos y canadienses en materia de nuevos modelos, instalaciones o funciones socio-

culturales y didácticas; o la renovación teórica y práctica de los nuevos museos alemanes, británicos, franceses, holandeses o italianos; o las indagaciones en torno a nuevos enfoques y funciones del museo realizadas –teóricamente, sobre todo– por escuelas museológicas de los desaparecidos países socialistas del Este europeo, etcétera.

Con todo, aun siendo decisivas estas y otras aportaciones que podríamos citar, como las provenientes de la docencia e investigación de la museología en universidades de los más variados países –tanto en occidente como en oriente, en los industrializados y en los que están en período de desarrollo–,[8] en el progreso de la museología y los museos han sido determinantes asimismo la propia «crisis de la institución museística» y su cuestionamiento como entidad e instrumento cultural. Estos factores han producido, paradójicamente, avances sin precedentes en la ciencia del museo.

3. La nueva museología

A lo largo de nuestro siglo se han producido cíclicas invectivas contra la realidad y funcionalidad de los museos, en sincronía con los acontecimientos culturales, especialmente los artísticos. Una de las últimas ha coincidido con la crisis de la institución y con la llamada «revolución romántica» de mayo de 1968. Situación que ha durado hasta prácticamente 1982, con una inflexión muy significativa en torno a 1977, año en que se abre al público el Centro Nacional Georges Pompidou, en París.

En esta crisis, el museo ha tocado el fondo de alguno de los problemas planteados y ha servido, paradójicamente como decimos, de acicate a la renovación y aplicación de la ciencia museológica. Junto a un auténtico florecimiento de nuevos museos, la museología ha universalizado sus principios y convicciones, ha afianzado sus métodos y ha multiplicado sin solución de continuidad el abanico de corrientes revitalizadoras en poco más de década y media. Entre ellas, las conocidas como nueva museología.

Utilizamos la locución nueva museología para referirnos a una concepción contrapuesta a la tradicional, pero específicamente para denominar a todo ese movimiento internacional que ha conseguido remover desde sus cimientos un secular «sosiego», tanto de la institución museística como del patrimonio cultural. En busca de un nuevo lenguaje y expresión, y de una mayor apertura, dinamicidad y participación sociocultural, la «nueva museología» preconiza e impulsa una tipología distinta de museo, como podremos comprobar a lo largo del presente tratado. Apareció la denominación de «nueva museología» al principio de los años ochenta, y desde entonces ha venido siendo empleada con significaciones variables y puntos de definición diferentes, según los diversos autores.

Para algunos especialistas,[9] las nuevas tendencias en los museos (y, por ello, en la museología) están íntimamente relacionadas con el impulso recibido, a partir del trabajo de Georges H. Rivière, por la tercera generación de los ecomuseos y el sueño popular en los setenta. Y por otras concepciones o experiencias análogas, como las del museo de Níger en Niamey, organizado entre 1958 y 1970; los museos de vecindad de los Estados Unidos (el de Anacostia, en particular); o la Casa Museo en México, inspirado en lo que fue definido como «museo integral» en la mesa redonda de Santiago de Chile, en 1972. Se despejaron estas tendencias en el primer *Atelier international des écomusées et nouvelles muséologies*, celebrado en Québec en el otoño de 1984, que desembocó un año después en la creación del MINOM (Movimiento Internacional para una Nueva Museología, Lisboa, 1985), presidido por Pierre Mayrand.

Otros autores, defendiendo también que el movimiento de la «nueva museología» comienza en Francia[10] después de 1982, así como en otros países –en Quebec en particular–, con una cohorte de nuevos museólogos, precisan que «intentan reflexionar sobre el futuro de una institución llamada a ser el centro de la vida cultural del mañana, a partir de la conservación de

un patrimonio vuelto a ser vivo y no enfermo en mausoleos inaccesibles para la mayoría...».[11]

Especialistas en el tema, como André Desvallées,[12] destacan los aspectos de innovación en la investigación de un lenguaje museográfico para las presentaciones, señalando como pioneros a Jean Gabus[13] en el Museo de Etnografía de Neuchâtel (Suiza), al teórico Duncan F. Cameron[14] en la Art Gallery de Ontario (Canadá) y a Georges Henri Rivière, a la vez teórico y práctico, que fue responsable del Musée National des Arts et Traditions Populaires de París y director del ICOM, como ya hemos mencionado.

La «nueva museología» ha sido propiciada e impulsada, en realidad, por una serie de circunstancias de carácter técnico y museográfico, y por una evolución de apertura en la mentalidad de los museólogos. Ésta se corresponde con la constatable en la demanda sociocultural del público o de comunidades concretas, que ha tenido un continuo crecimiento desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Entre estas causas o circunstancias, es necesario citar la apertura proveniente de una mayor investigación científica y sus consiguientes aplicaciones tecnológicas sobre los objetos de la cultura material, sobre la conservación del patrimonio en suma.

Junto a la apertura y la previa puesta en cuestión del museo y sus funciones patrimoniales en nuestra sociedad, destacan la búsqueda e investigación de un nuevo lenguaje, el esfuerzo por conseguir una nueva tipología viva y participativa para la comunidad, en consonancia con su naturaleza de institución privilegiada que es, de la conservación, análisis y difusión de testimonios naturales y culturales originales. Por ello, y según su especialidad, tiene la obligación de ser al propio tiempo que un conservatorio de especies o un banco de bienes, un instrumento especial para la educación primera y permanente mediante el acercamiento a lo concreto, e, incluso –herencia sin duda del espíritu del 68–, un instrumento de desarrollo controlado de la economía y un hogar cultural accesible a todos. La animación y participación culturales están íntimamente unidas a la idea de revelación del patrimonio, a la concienciación comunitaria y el ecomuseo, a la superación de la posible dicotomía o contradicción existente en el museo entre la necesidad de la conservación y la utilización del patrimonio como un banco de bienes rentables. En todo ello, se aprecia una más cercana e influyente visión antropológica.

«No es una casualidad –resalta Desvallées– que sea la disciplina etnográfica la que más haya ayudado a los museógrafos a encontrar su lenguaje: no puede contentarse con exponer obras maestras de arte y debe aprehender los testimonios culturales y lo mismo los naturales más variados.»[15] Y añade: «Sus expuestos (por definición: todo lo que puede exponerse) son susceptibles de ser seleccionados entre toda suerte de cosas reales, o documentos primarios. Pueden ser también documentos secundarios: imágenes (originales, fotográficas, cinematográficas o magnetoscópicas; gráficos notables o mapas; vaciados y maquetas, diagramas o modelos abstractos, etc.), grabaciones sonoras, audio-visuales. Además, la etnografía no puede utilizar estos expuestos más que en el interior de un discurso museográfico, como signos. El discurso puede ser analítico o sintético, diacrónico o sincrónico, tipológico o ecológico (cuando se trata de una conservación en el lugar, una restitución por traslado, incluso una reconstrucción tendente a presentar un conjunto complejo idéntico a la realidad); puede desarrollar procesos operativos o, excepcionalmente, utilizar expuestos en presentaciones simbólicas –como en las antiguas presentaciones esteticistas.»[16]

El museólogo croata Tomislav Šola reconoce la crisis y falta de consolidación, entre otros problemas, en la disciplina museológica. Pero admite sin embargo como evidente su indiscutible progreso después de la Segunda Guerra Mundial gracias a Francia «que ha puesto los fundamentos de la museología moderna» y, particularmente, a los trabajos teóricos y prácticos de G. H. Rivière y de H. de Varine-Bohan, además de otros pensadores, como Marcel Evrard.[17] Y afirma expresamente: «La nueva museología consiste sobre todo en una extensión de parámetros de la museología

tradicional y toma la forma de una nueva puesta en cuestión. Hoy en día se puede considerar que esta etapa está archivada, en la medida en que no existen ya medios eficaces para suprimir la 'solución de recambio'. Durante la centena de años de su proceso, la museología antes que nada se ha consagrado a sí misma, esforzándose en encontrar en sus ambiciones no solamente su inspiración, sino incluso su razón de ser».[18]

No se trata, por consiguiente, tan sólo de una actitud renovadora frente a módulos de concepto y actuación opuestos, los de una posición tradicional. La nueva museología es, como defiende Marc Maure,[19] un «fenómeno histórico» y un «sistema de valores»; una «museología de acción», que puede ser esquemáticamente definida por los parámetros siguientes:

1. Por el de «la democracia cultural». Ninguna cultura dominante debe ser ensalzada como «la cultura» en detrimento de la variedad de culturas existentes o que han existido en el territorio nacional; hay que preservar, valorar, utilizar y difundir la propia cultura de cada grupo.

2. Por el de «un nuevo y triple paradigma» (en que se constata claramente su diferencia tanto con la museología como con el museo tradicionales), enunciado de este modo: «de la monodisciplinaridad a la pluridisciplinaridad, del público a la comunidad y del edificio al territorio».

3. Por el de «la concienciación» (de la comunidad respecto de la existencia y valor de su propia cultura).

4. Por el de «un sistema abierto e interactivo». Un nuevo modelo de trabajo museístico, en el que el proceso u operaciones lineales de colectar, preservar y difundir en el museo tradicional –constituyendo un mundo en parte aislado de la sociedad– se transforma e integra en el nuevo museo, dinámicamente, en otro circular y abierto, teniendo por objeto el patrimonio donado por la comunidad.

5. Por el del «diálogo entre sujetos». El funcionamiento del nuevo museo está basado en la participación activa de los miembros de la comunidad. El museólogo deja de contemplarse como el experto encargado de dirimir la verdad, para convertirse en un «catalizador» al servicio de las necesidades de la comunidad.

En este sentido, «la exposición» del nuevo museo resulta ser un método, uno de los más importantes útiles de diálogo y concienciación de que dispone el museólogo, ya que aquélla, «considerada como una puesta en escena de los objetos, constituye un lenguaje visual utilizado y practicado por todos en la vida cotidiana».

Sea como fuere, lo cierto es que algunos museos construidos o remozados en las décadas de los ochenta y noventa, inscritos o no en la llamada «nueva museología»,[20] se han constituido en paradigmas de la renovación museológica, en auténticos hitos de la consagración de las técnicas museográficas y de una tecnología aplicada casi revolucionaria. Y, sobre todo, de un dinamismo y proyección socioculturales igualmente imitables. Alternativos, innovadores, heterodoxos incluso, los nuevos museos resultan una consecuencia del desarrollo y revitalización recíprocas de que son deudores ellos y la museografía/museología, en ese viaje ya secular que vienen compartiendo, por más que, como podrá comprobarse en las páginas que siguen, este maridaje no haya estado exento de problemas y alguna que otra vacilación, ni aunque aún no se hayan disipado todas las contradicciones –aparentes o reales– que entrañan estas instituciones y la ciencia que de ellas se ocupa, tanto desde su perspectiva tradicional como nueva.

El carácter eminentemente orientador, consultivo y didáctico que pretende este manual de Museología y museografía nos obliga en consecuencia –y como requisito previo para cualquiera otra cuestión de su contenido–, en primer lugar, al análisis del término y el concepto de museo, como objeto propio y específico que es de la ciencia de la museología y de la técnica de la museografía. En segundo término, se imponen como imprescindibles la definición de estas dos disciplinas, el esclarecimiento de sus objetivos y la consideración de su metodología y aplicaciones. Después, se analizarán los demás aspectos concernientes a

la memoria e historia, a los tipos y categorías, a los usos y funciones, a la organización, técnicas, renovación, alternativas, etc., de los museos, así como el de su vinculación al patrimonio histórico, según el esquema trazado que figura al inicio de este estudio.

4. El término, el concepto y la definición de «museo»

La palabra museo (proveniente de la latina *museum* y a su vez de la griega *mouseion*, «lugar de contemplación» o «casa de las Musas» en Atenas) ha tenido a lo largo de la historia numerosas aplicaciones y significaciones hasta su sentido actual. Roma utilizó el término para describir un «lugar de discusión filosófica». Definida por Guillaume Budé en su *Lexicon-graeco-latinum* (1554) como «un lugar dedicado a las Musas y al estudio, donde se ocupa de cada una de las nobles disciplinas», cuando el geógrafo Estrabón emplea, en el siglo I a. C., el término «museo», estaban ya acuñados no sólo el vocablo y el sentido general y justificado su origen etimológico, sino también un cierto desarrollo significativo, polivalente en cierto modo. Con ello, describiendo el *mouseion* de Tolomeo Soter o Tolomeo Filadelfo en sus palacios reales de Alejandría, adelantaba Estrabón veinte siglos antes algunos enfoques y aspectos museológicos interdisciplinales.

> El museo forma también parte de estos palacios reales: tiene un paseo público, una exedra con asientos y una especie de sala común de los hombres de estudio que forman el Museo. Este grupo de hombres no solamente mantiene la propiedad en común, sino que también tiene un sacerdote a cargo del Museo, que primero era nombrado por los reyes, pero ahora lo es por César. El así llamado Sema, también es una parte de los palacios reales, era el recinto que contenía los lugares de enterramiento de los reyes y el de Alejandro Magno; ya que Tolomeo, el hijo de Lagos, anticipándose a Pérdicas, se llevó el cuerpo cuando estaba trayéndolo desde Babilonia y se desviaba hacia Egipto, movido por la codicia y el deseo de hacer de ese país el suyo.[21]

El museo descrito era, en realidad, un complejo del siglo III a.C. que incluía, además de la famosa Biblioteca, un observatorio astronómico, un jardín botánico, una colección zoológica, las salas de trabajo y estudio y el anfiteatro citados.

Aunque no se trataba de un museo en el sentido actual, el término usado en Alejandría provenía de *mouseion* –el templo dedicado en Atenas a las Musas– y se había enriquecido ya cuando lo utilizó Estrabón para referirse a un riguroso centro interdisciplinal de la cultura y el patrimonio, como era el de Tolomeo Filadelfo, muy de acuerdo con la pretensión helenística del saber universal. Pesaba en ello, como es lógico, también la congruencia con el desarrollo del culto a aquellas deidades que «enseñaron a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón..., las Musas, que habitan las mansiones olímpicas, las nueve hijas del poderoso Zeus: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope».[22] «Las alumbró en Pieria» canta el viejo poeta en otro lugar de su *Teogonía*, «amancebada con el padre Crónida, Mnemósine, señora de las colinas de Eleuter como olvido de males y remedios de preocupaciones».[23]

Nada mejor que un nombre derivado del sacro contexto de las Musas para denominar una institución que ha devenido en el museo actual. Al fin y al cabo –ingredientes y concomitancias históricas aparte–, las nueve hijas de Zeus y Mnemósine patrocinan con el flechador Apolo las artes y las letras en la mitología clásica.

«La palabra museo –precisaban los estatutos del ICOM aprobados en 1961 (que a su vez modificaban los de 1951) y vigentes hasta 1968– designa a todo establecimiento permanente, administrado en beneficio del interés general para conservar, estudiar, hacer valer por medios diversos y, sobre todo, exponer por deleite y educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos artísticos, históricos, científicos y técnicos, jardines botánicos y zoológicos y acuarios. Las bibliotecas públicas y los centros de archivos que mantienen salas de exposición de manera permanente serán asimilados a los museos.»

Una definición que, como casi todas las contenidas y desarrolladas en las diversas redacciones de los Estatutos del ICOM –los últimos datan del año 1974, ratificados con modificaciones posteriores en la XVI Asamblea General de La Haya, en 1989–, lleva la marca de Georges Henri Rivière. Revisados y modificados en sus diferentes Asambleas generales, la definición de museo (también las de museología y museografía) ha sufrido retoques y ampliaciones sucesivas, como veremos. Los estatutos de 1961 se cambiaron en la VII Asamblea, celebrada en Alemania en 1968. Estos últimos estuvieron vigentes hasta la publicación en 1975 de los aprobados el año anterior. Y la XIV Asamblea general, que tuvo lugar en Londres en 1983, añadió también algunos puntos a la definición de museo de los estatutos de 1968, que comentaremos por su relevancia.

Antes, señalaremos de entre las muchas definiciones aparecidas a lo largo de casi un siglo redactadas por diversos autores, algunas especialmente significativas. Además de reflejar diferentes posiciones y mentalidades ante la realidad museística y patrimonial, han influido sin duda en las decididas por el ICOM; y en todo caso muestran la evolución de la imagen y del concepto de museo a través del tiempo.

Así, por ejemplo, Georges Brown Goode definió en 1895 el museo como «una institución para la preservación de aquellos objetos que mejor explican los fenómenos de la naturaleza y la obra del hombre, y la civilización de éstos para el aumento del saber y para la cultura y la ilustración del pueblo»[24]. En 1889, G. B. Goode se expresó de esta otra forma: «Un eficiente museo educador debe ser descrito como una colección de rótulos instructivos, cada uno de ellos ilustrado por un muy bien seleccionado ejemplar».[25]

M. Foyles, por su parte, definía en 1929 el museo como una «institución en la que la meta es la conservación de los objetos que ilustran los fenómenos de la naturaleza y los trabajos del hombre, y la utilización de los objetos para el desarrollo de los conocimientos humanos y la ilustración del pueblo».[26] Una descripción muy afín a la primera de Goode, y a la mentalidad decimonónica del museo, proveniente de la Ilustración, y siempre presente en la conformación del museo moderno. Suele encontrar su complemento en el aspecto museográfico –es también el caso de Goode (1889)– en concepciones como la expresada por P. Crep en 1934, al defender que el museo debe ser «cómodo y bello, funcional y estético, arquitectónico y plástico».[27]

Las definiciones propuestas y defendidas por Georges H. Rivière, muy numerosas, están referenciadas en el libro citado de *La muséologie selon...*[28] Tuvo muchas ocasiones para debatirlas y desarrollarlas en su larga labor docente y en las numerosas asambleas, congresos y seminarios del ICOM. Ya en 1958 había hecho coincidir las de museo, museología y museografía por él redactadas[29] con las contenidas en los estatutos entonces vigentes. Esto ocurrió también en 1975.

En general, las diferentes asociaciones internacionales de los museos han elaborado definiciones o descripciones sobre museo, museología y museografía (también, sobre otros conceptos clave), que no siempre suelen identificarse, aunque sí coincidir esencialmente con las defendidas por el ICOM. Otro tanto ocurre con las ofrecidas por las enciclopedias de reconocimiento universal.

En la edición de 1954, la *Bolshaia Sovietska Enciklopedia*, publicada en Moscú (t. 28, pág. 493) afirmaba: «Los museos son instituciones que reúnen, conservan y exhiben documentos históricos, reliquias de la cultura espiritual y material, obras de arte, colecciones, ejemplares de los objetos naturales».[30]

Desde 1962 en que así lo adoptó, The American Association of Museums viene definiendo el museo como «un establecimiento permanente no lucrativo, que existe no con el propósito primordial de gestionar exposiciones temporales, exento de impuestos sobre la renta federales y estatales, abierto al público y administrado en interés del público, para fines de conservación y preservación, estudio, interpretación, reunión y exhibición al público para su instrucción y deleite de objetos y especímenes de valor educativo y cultu-

ral, incluyendo material artístico, científico (tanto animado como inanimado), histórico y tecnológico. Los museos así definidos pueden incluir jardines botánicos, parques zoológicos, acuarios, planetarios, sociedades históricas, y casas históricas y lugares que reúnan además los requerimientos prescritos en la cláusula precedente». Suele modificar levemente esta definición para reflejar los cambios de los museos y de las circunstancias, acompañadas estas definiciones de breves comentarios, como ocurrió en los años 1970 al proponer su esquema de «Museum Accreditation». En 1973, por ejemplo, definía el museo como «una institución organizada y permanente, no lucrativa, esencialmente educadora o estética en su propósito, con un equipo profesional que utiliza sus tangibles objetos y cuidados para ello, y los muestra al público según un plan regulado».[31]

La *Encyclopaedia Universalis* dedica desde su edición de 1968 algunas páginas al desarrollo del concepto de museo y de museología. Desarrollados por Germain Bazin,[32] la actualización aparecida en 1989 dedica amplios comentarios de Gilbert Lascault a *musée*,[33] del propio Bazin a *musées, muséologie* y *crises de l'institution muséologique*[34] y de André Desvallées a *nouvelle muséologie*.[35]

La *Encyclopedia Britannica*, en su edición de 1974, definía al museo de hoy con palabras de Hugues de Varine-Bohan –entonces director del ICOM, y que se identifican con su propia definición, como veremos– como «una institución que reúne, estudia y conserva objetos representativos de la naturaleza y del hombre con el fin de mostrarlos después al público para su información, educación y deleite. En esta definición, el término museo incluye no sólo aquellas instituciones conocidas como tal sino también las galerías de arte (no comerciales), las galerías de imágenes, los seculares tesoros eclesiásticos, ciertos monumentos históricos, las exposiciones permamentes al aire libre, los jardines botánicos y zoológicos, los acuarios, y las bibliotecas y archivos siempre que estén abiertas al público».[36]

En otro sentido, Edwin H. Colbert, definía en 1961 el museo del modo siguiente: «Sumariamente, un museo es una institución para la custodia de objetos y para la interpretación de aquellos objetos tanto investigados como exhibidos».[37] V. Eliseeff, por su parte, describía a comienzos de la década de los setenta el museo como «un conjunto especializado o diverso, en el que las funciones son múltiples. El punto común de todos los museos es el interés que reporta al patrimonio natural y cultural de la humanidad».[38] Criterio cercano al de Crispolti, cuando afirmaba que el museo debe ser «servicio cultural público, relacionado con la documentación y la experiencia de las inquietudes figurativas, visuales y objetuales de nuestro siglo, servicio activo y no sólo centro de conservación de obras, aunque sólo sea un sentido no estadístico».[39]

En todo caso, sin duda que han sido los estatutos del ICOM (los primeros fueron redactados en 1947, y en su art. 3 ya se define el museo), modificados en la citada VII Asamblea de Alemania de 1968,[40] los que han desarrollado y precisado en su sentido más amplio el concepto y la comprensión de museo* en el Título II (asumiendo la definición de 1947), que transcribimos textualmente:

> Título II. Definición de museo
> Artículo 3: El ICOM reconoce como museo a toda institución permanente, que conserva y expone colecciones de objetos de carácter cultural o científico, para fines de estudio, educación y deleite.
> Artículo 4: Entran en esta definición:
> a) las salas de exposición que con carácter permanente mantienen las bibliotecas públicas y las colecciones de archivos;
> b) los monumentos históricos, sus partes o dependencias, tales como los tesoros de las catedrales, lugares históricos, arqueológicos o naturales, si están abiertos oficialmente al público;
> c) jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros y otras instituciones que muestran ejemplares vivos;
> d) los parques naturales.

* [La UNESCO, por medio de D.A. Allan, lo había definido en 1960: «Un museo en su forma más simple consiste en un edificio como casa de las colecciones de objetos para la contemplación, estudio y deleite», *The organization of museums*, París, 1960, pág. 13].

En los estatutos redactados en la XI Asamblea General de Copenhague en 1974 puntualiza el ICOM:

> Artículo 3: El museo es una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno.
> Artículo 4: El ICOM reconoce que responden a esta definición, además de los museos designados como tales:
> a) Los institutos de conservación y galerías permanentes de exposición mantenidas por las Bibliotecas y Archivos.
> b) Los parajes y monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos, los monumentos históricos y los sitios que tengan la naturaleza de museo por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación.
> c) Las instituciones que presenten especímenes vivos, tales como jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros, etc.[41]

La XIV Asamblea General (Londres, 1-2 de agosto de 1983) añadió a este artículo los puntos siguientes:

> d) Parques naturales.
> e) Centros científicos y planetarios.

En posteriores asambleas generales, congresos y reuniones, los distintos comités del ICOM han continuado matizando y enriqueciendo esta definición, como ocurrió en la XVI Asamblea General (La Haya, 1989), que ratificó la de los estatutos de 1974 y 1987. Es decir: «El museo es una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y de su entorno». En esta actualización han sido decisivas diferentes posiciones de la nueva museología y la cada vez más clara influencia de disciplinas como la antropología o la etnografía. Se insiste, sobre todo, en que los museos son instituciones «al servicio de la sociedad y su desarrollo» y «para transformar la sociedad»; o, cuando se trata de museos pequeños o museos regionales, en que están «formados por sus comunidades respectivas para preservar su herencia cultural específica» (en palabras del programa preliminar del comité organizador de la XVII Conferencia del ICOM'95 (Stavanger, Noruega, 1-7 de julio) «El museo y las comunidades»); o en que «existen para el beneficio de todos, y en especial para el de la memoria colectiva de una región» (Conferencia del ICR, comité internacional del ICOM para los museos regionales, 1993).

Una definición con la que, lógicamente, coinciden esencialmente otras instituciones, como The British Museums Association, que en su asamblea anual de 1984 adoptó la siguiente: «Un museo es una institución que colecciona, documenta, preserva, expone e interpreta testimonios materiales e información asociada para beneficio del público». Definición que, a su vez, asumió la Comisión de Museos y Galerías británicas en 1988.

También se han fijado en la defendida por el ICOM y en otras propiciadas por la UNESCO los diversos autores. Así, Francesco Poli, refiriéndose en concreto a los museos de arte, y después de afirmar que «constituyen el patrimonio artístico público», (y de puntualizar: «Se pueden definir metafóricamente (en su conjunto) como el 'diccionario de los valores artísticos', en el sentido de que lo que no está presente en ellos no es arte, o todavía no lo es oficialmente»),[42] cita «unas definiciones genéricas de museo: *El* museo, un medio de comunicación, el único dependiente del lenguaje no verbal, de objetos y de fenómenos demostrables. *El* museo, una institución al servicio de la sociedad que adquiere, comunica y, sobre todo, expone con la finalidad del estudio y del ahorro, de la educación y de la cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y del hombre. (Definiciones sacadas de la revista de la UNESCO, *Cultures*, vol. XVI, núm. 1, Editions de la Baconière)».[43]

Por su parte, Hans Heinz Holz, refiriéndose también al museo de arte, y dentro de las preocu-

paciones socioculturales de la década de los setenta al respecto –incluidos los nuevos comportamientos artísticos y el conceptual–, si no lo define, al menos lo califica como «cámara del tesoro y lugar de exposición». Un expresivo y doble título para distinguir entre la misión del museo (reunir y exponer *objetos* de arte) y la otorgada a la *Kunsthalle* –sala de arte– (sitio del *acontecer* del arte).[44]

Desde otro punto de vista, casi un siglo antes incluso de la creación del ICOM se ha venido consolidando una doble tendencia de teorización sobre el museo, a favor y en contra, en que pensadores, escritores, intelectuales y artistas, etc., han llegado a construir toda una especie de propedéutica particular sobre la ciencia y el objeto museísticos, de cuyo debate se ha ocupado recientemente J. L. Déotte.[45] Los primeros, los defensores del museo, parten de la concepción filantrópica, enciclopedista y didáctica de la Ilustración, y del Romanticismo imperante en la época de definición del museo público y moderno. Los segundos, los detractores, arrancan de una crítica militante por la privación de autonomía e independencia de las obras al entrar en el museo, y por su conversión final en un mausoleo o panteón anquilosado e irregenerable. Ambas tendencias coexisten en la actualidad, y han protagonizado resonantes incursiones a lo largo del siglo xx, como veremos.[46]

Pese a todo, la definición de museo más universalmente aceptada sigue siendo la proporcionada y desarrollada en los estatutos del ICOM. Asunto distinto es, como veremos, la renovación conceptual y funcional que se le exige actualmente al museo y, por tanto, las nuevas acuñaciones que aparecen para expresar movimientos alternativos a la institución museística «ortodoxa».[47]

Pero también hay que señalar que hoy, insistimos, aun persistiendo el reconocimiento a las definiciones del ICOM, lo cierto es que la evolución del propio museo, de la museología y de la práctica museográfica han producido otros enfoques y análisis en el panorama actual del fenómeno patrimonial y museístico. Y, consecuentemente otras denominaciones, calificaciones o definiciones, más que esencialmente distintas, sí al menos conceptualmente matizadas en función de posiciones más innovadoras o alternativas, nacidas después de la reconocida «crisis del museo» a finales de los 60, como luego analizaremos. Pero, sobre todo, provenientes de la nueva museología.

5. Museología y museografía: definición, objeto y objetivos en un nuevo paradigma de acción

La museología, de acuerdo con el término y tal como hemos adelantado, es la ciencia del museo. Una definición etimológica que requiere la adecuada confirmación conceptual mediante el oportuno análisis y desarrollo, una vez se han conocido en síntesis la evolución y el establecimiento de los principios de esta disciplina.

La juventud de la museología como ciencia –en parte, todavía en proceso constituyente–, a la que ha precedido en el tiempo y en el espacio la museografía, como también se ha indicado, es uno de los motivos para que antes de 1945 no apareciera su definición o descripción ni en los diccionarios ni en las enciclopedias al uso. Sólo después de aquella década, comienzan a incluirla muy tímidamente, designándola unas veces como «especialidad» y otras como «ciencia».[48]

La consolidación de la museología como ciencia y su definición han propiciado en los cinco o seis últimos decenios un largo debate, todavía no cerrado. No exento de posiciones encontradas y, sobre todo, de una confusión evidente al tratar los conceptos de museología y museografía, esta situación obligó al ICOM a acometer el estudio y la redacción de sendas definiciones, publicándolas en inglés y francés en 1970. La de museología, en concreto, con estas palabras:

> Museología es la ciencia del museo; estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, relación que guarda con el medio ambiente físico y clasificación de los diferentes tipos de museos.[49]

Algunos autores, entre ellos L. Salerno, habían expresado algunos años antes su concepto de la museología y la museografía. En 1963 escribía:

> El estudio del museo en sí, en su estructura, es el objeto de la museografía ampliada en la llamada museología, que no se limita a los problemas arquitectónicos o expositivos, sino que tiene intereses más amplios como son la extensión de la vida del museo, su funcionamiento y finalidad.[50]

Para Georges Henri Rivière (1981), la museología es:

> una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia la historia y la función en la sociedad, las formas específicas de investigación y conservación física, de presentación, animación y difusión, de organización y funcionamiento, la arquitectura nueva o rehabilitada*, los emplazamientos admitidos o seleccionados, la tipología, la deontología.[51]

Una definición que venía a coincidir substancialmente con la formulada por el ICOM, en la que habían quedado clarificados ya tanto el objeto como los objetivos de la museología, así como su calificación científica, y sus coincidencias y diferencias con la museografía, que luego analizaremos.

En una formulación académica, suele decirse que las ciencias se especifican por su objeto formal. Desde esta perspectiva, el museo es el objeto propio y específico de la museología y de la museografía. Y mientras que para la primera es tanto objeto formal como material, sobre cuya totalidad de aspectos y cuestiones debe construir un sistema específico de principios y aplicaciones de valor universal –es decir, proporcionar el conocimiento científico de la realidad museística–, para la museografía, como veremos, el museo es un objeto físico en el que aplica cuantos principios y normativas sistematiza la museología mediante unas técnicas cada vez más especializadas en las diversas áreas en que interviene.

* G.H. Rivière utiliza el término francés *muséalisée*, «musealizada». (N. del A.)

El conocimiento científico es aquel que consigue la comprensión objetiva y racional de un sector de la realidad. Y como cada zona de la realidad exige un determinado y específico modo de conocimiento, para que una disciplina pueda ser considerada científica debe contar con suficiente autonomía para la elaboración sistemática de esos principios y teoría de valor universales. Su carácter científico no consiste tanto en la naturaleza del objeto de estudio ni en la metodología empleada considerados aisladamente, como en que la adecuación entre su objeto y los métodos de investigación consigan hacer avanzar mediante el conocimiento objetivo y comprobable ese sector de la realidad investigada.

En esta comprensión de un sector de la realidad estriba la vocación y consistencia científica de una disciplina, cualquiera que sea su clasificación (humana y social, o natural y experimental).[52] La utilización y consolidación de esa metodología adecuada a su objeto, y la provisión y acrecentamiento de unas fuentes propias de investigación y actuación tanto objetuales, como documentales y literarias, completan su carácter científico.

La museología cumple con éstos y otros requisitos que la acreditan como ciencia, a pesar de las dudas y controversias que plantea su constante crecimiento y sus matizaciones interdisciplinales. De hecho, puede comprobarse que las numerosas generaciones de museólogos y museógrafos han conseguido en poco más de un siglo hacer avanzar de manera sorprendente no sólo la realidad viva de la institución en sí, sino también el conocimiento objetivo de la historia, estructura y organización, funciones y perfeccionamiento técnico y sociocultural del museo. Tanto el campo u objeto de estudio, como los objetivos y métodos que la museología utiliza en su desarrollo investigador, la caracterizan como ciencia autónoma, capaz de convertir mediante enfoques museológico/museográficos debidamente orientados el objeto museístico en el museo real, el sustrato material museográfico en el fenómeno museológico.

Por consiguiente, debemos situar la museología entre las ciencias humanas y sociales, ya que se diferencia por su área de conocimiento y objeto de estudio –la realidad patrimonial y cultural del museo– de las denominadas ciencias experimentales (como la biología o la física), cuya área y objetos de conocimiento son los hechos naturales. Las dudas que surgen acerca de su condición científica, sobre todo entre algunos especialistas de museos y ciertos tratadistas de la materia,[53] constatan en todo caso concepciones excesivamente restringidas de «ciencia», muy cercanas a veces al erróneo concepto de «ciencia exacta». Pero también influye en esta apreciación la circunstancia común a varias ciencias recientes, que han nacido o empezado a desarrollarse como disciplina independiente a partir del siglo XVIII y aún hoy, más de un siglo después, siguen consolidando y ensanchando su condición rigurosamente científica.[54]

Respecto de la museografía, la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, afirmaba textualmente en su edición de 1923:

> (Etimológicamente.- Del griego *mouseion*, museo, y *graphein*, describir: catálogo o descripción de uno o más museos.[55]

Es evidente que esta descripción etimológica carece del rigor lingüístico y conceptual inherente a las definiciones del ICOM. Pero es perfectamente válida a la hora de ilustrar de una forma más gráfica los matices diferenciales existentes entre la museología y la museografía. Es decir, entre la ciencia de los museos y la técnica que expresa y aplica todos sus conocimientos.

De la museografía, hasta la edición de 1970 no se ocupa de ella, el *Dicionario de la Real Academia Española de la Lengua*, dice: «Estudio de la construcción, organización, catalogación, instalación e historia de los museos». Es decir, mezcla en una sola definición funciones de la museología y la museografía, pero de manera incompleta.

Ese mismo año el ICOM define la museografía del modo siguiente: «Es la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos».[56] Una definición que venía precedida por la distinción que Georges Henri Rivière había hecho en 1958 entre la museología («es la ciencia que tiene por objeto estudiar las funciones y la organización de los museos») y la museografía: «Es el conjunto de las técnicas relacionadas con la museología».[57] En 1981 matizaría el concepto afirmando que la museografía es «un conjunto de técnicas y de prácticas, aplicadas al museo».[58]

Es decir, la museografía trata diversos aspectos, desde el planteamiento arquitectónico de los edificios a los aspectos administrativos, pasando por la instalación climática y eléctrica, de las colecciones. Las actividades propias de la museografía son de carácter evidentemente técnico, afectando de modo fundamental al continente de los museos; y al contenido desde el punto de vista más literalmente físico y material.

Inevitables tanto la contraposición museología/museografía, como la delimitación de las funciones que competen a una ciencia y a la disciplina (técnica) que aplica sus postulados y directrices, los tratadistas y estudiosos nos proporcionan, cada vez con mayor claridad, suficientes elementos de definición y especificación. Muchas veces, ampliando aquellas que el ICOM ha emitido con la autoridad que le corresponde. Porque, desde la afinidad etimológica a la analógica identificación del objeto y objetivos, museología y museografía adquieren a veces fuera de rigor la utilización sinónima, por ello mismo se hace más necesaria la delimitación de sus coincidencias, diferencias y analogías. Incluida la definición etimológica.

Existe la diferenciación real. La museografía se mueve en el plano de lo práctico y concreto de los hechos; la museología, como ciencia teórica, normativa y planificadora, en el del análisis de los fenómenos museísticos, que conviene tener presente para evitar imprecisiones y equívocos. Es lo que evitan las buenas descripciones y definiciones al calificar a la museografía como:

> la teoría y práctica de la construcción de los museos, incluyendo los aspectos arquitectónicos, de circulación y las instalaciones técnicas. Pero todo ello, más

los problemas de adquisiciones, métodos de presentación, almacenamiento de reservas, medidas de seguridad y de conservación, restauración y actividades culturales proyectadas desde los museos, constituye una nueva disciplina más amplia que recibe el nombre de museología.[59]

Cuando se considera el origen histórico de la museografía y de la museología aparecen más intrincadas las relaciones de ambas en su génesis inicial. Y esto porque, aunque la actividad museológico/museográfica de retrotraerse a los remotos principios de los museos, la diferenciación propiamente dicha comienza de hecho con el desarrollo del museo moderno, el decimonónico. Al deshacerse los antiguos coleccionismos aristocráticos en favor de unos museos de carácter social, la consecuencia más inmediata fue el acrecentamiento de estas instituciones y la multiplicación de los problemas técnicos –almacenamiento, conservación, instalación, exhibición, circulación de los visitantes, iluminación de las salas, ventilación, seguridad...– que de ellos devienen. Así nació, por necesidad, la museografía, que terminó ampliándose y reafirmándose en la ciencia de la museología. De ahí, su intensa y complementaria hermandad.

Con independencia de quienes piensan, como hemos indicado, que el término museología es de adopción anglosajona (*museology*), y que vino a sustituir a la antigua y neickeliana museografía, lo cierto es que ambos vocablos expresan etimológica, técnica y funcionalmente conceptos diferenciables y complementarios.

En concreto, Adalgisa Lugli se refiere a la museología y a la museografía, entre otras, con estas palabras: «La afirmación del término museología se apoya en una general renovación de la problemática en torno al museo. Por primera vez en la historia de esta institución, a partir de la inmediata postguerra se crea un organismo internacional, el ICOM (International Council of Museums), afiliada a la UNESCO, que inicia en 1948 sus trabajos de coordinación entre los museos de todo el mundo. Es en este contexto en el que se afirma ante todo el término *museology*, de adopción anglosajona, que viene a sustituir gradualmente, aunque se mantengan confusiones, a la antigua museografía. (...) La museología se apoya en la historia de la colección, y así se ha afirmado en muchas partes y de modos muy diversos, pero siempre con una coherente determinación: el conocimiento es condición indispensable para cada proyecto. El conocimiento es la clave de la tutela.

La museografía como sistema de indicaciones de funcionamiento, como análisis de situaciones prácticas y propuesta de soluciones es a su vez eminente y asépticamente técnica. (...) Una disciplina cognoscitiva por mantenerse estrictamente ligada a la museología como una cara de la misma medalla. No se da la una sin la otra».[60]

En algunos casos, debido sobre todo a la concepción de la museografía como teoría y práctica de la construcción de museos, incluyendo en ella tanto los aspectos arquitectónicos como los relativos a las diferentes instalaciones técnicas, se ha conformado especialmente en Italia una acepción del término museografía identificado con la restauración de monumentos, como lo demuestran tanto el enfoque de escuelas especializadas como la aparición de publicaciones que vinculan estrechamente estos dos conceptos.[61]

Finalmente, en el contexto de los nuevos museólogos, la «museología es una ciencia que tiene por objeto el estudio del papel del museo en los fenómenos de fabricación de un patrimonio», como la define Marc Maure.[62] Y añade: «Es una definición basada sobre una perspectiva teórica colocando el acento sobre el rol del museo como expresión e instrumento de un proceso de identificación. Existen evidentemente otras formas de definir la museología, pero no es objetivo mío discutirlas. La idea principal a retener es que la museología es una ciencia social».[63]

Una ciencia social y de acción, cuyo método más eficaz para sus fines se concreta en la exposición, que es a la postre el método museográfico por excelencia para la puesta en escena de los objetos, y para la difusión, comunicación y diálogo con la comunidad. Una ciencia, la nueva museología, que se nos presenta como un

fenómeno histórico existente objetivamente y como un sistema de valores; una ciencia pura y aplicada, con diferentes formas de prácticas, en las que el tratamiento y los contenidos pluridisciplinales, así como la concienciación de la comunidad, el diálogo entre sujetos y su sistema abierto e interactivo la consagran con el perfil más idóneo dentro de un nuevo paradigma de acción y democracia sociocultural para el museo de nuestro tiempo.

NOTAS AL CAPÍTULO 1

1 Fue editada por Hubert, Leipzig y Breslau, en 1727, con un total de 464 págs.

2 LUGLI, A., *Museologia*, Milán, Editoriale Jaca Book S.p.A., 1992, págs. 19-21.

3 Algunos autores consideran que el antiguo término *museographia* ha sido sustituido gradualmente por el de museología, de adopción anglosajona (*museology*). Pero, de todos modos, la realidad es que el significado etimológico y de contenido de cada uno de éstos los hace complementarios y diferenciables.

4 La ordenación y clasificación de las colecciones tuvo también un representante destacado en el naturalista sueco Carlos de Linneo (1707-1778). Clasificó todas las especies vegetales, introdujo la nomenclatura binaria y adelantó la clasificación de las plantas basadas en el parentesco natural. Son clásicas sus publicaciones sobre los tres reinos de la naturaleza *Systema Naturae* (1735) y la lista de las especies de plantas conocidas en *Species Plantarum* (1753). Un aspecto éste de la clasificación de las colecciones que resulta imprescindible para la publicación de catálogos. Peter WOODHEAD y Geoffrey STANSFIELD citan en su obra *Keyguide to Information Sources in Museum Studies* (Londres y Nueva York, Mansell, 1989, págs. 5-6) los madrugadores catálogos *Museum Wormianum* (Worm, 1655), catálogo de la colección del físico danés Olaf Worm (1588-1654), un surtido de especímenes de historia natural y arqueología prehistórica; *Museum Tradescantianum* (Tradescant, 1656), una lista de los contenidos de la famosa colección (animales disecados, plantas secas, minerales, monedas y medallas...) reunidos por Tradescant, padre e hijo, como resultado de sus extensos trabajos, y que llegó a ser el núcleo del Ashmolean Museum de Oxford; y *Museum Petiverianum* (Petiver, 1695-1703), catálogo de la colección del botánico James Petiver (c. 1665-1718).

5 BAZIN, G., *Le temps des musées*, Lieja/Bruselas, Editions Desoer, 1967. Versión en español *El tiempo de los museos*, Barcelona, Daimon, pág. 267.

6 La Conferencia debatió el tema *Architecture et aménagement des musées d'art*. Los volúmenes fueron publicados con el título *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art.* Conference International des Musées, Institut International de Cooperation Intelectuelle, Societé des Nations, Madrid, 1934 (París, 1935).

7 La personalidad, los trabajos, las publicaciones y la influencia determinante de G. H. Rivière no sólo en el tema del ecomuseo, sino también en otros muchos campos de la teoría y la práctica museológico/museográfica, han sido estudiados, recogidos y ponderados por 32 especialistas, en muchos sentidos discípulos y herederos de su obra, en el espléndido volumen ya citado de 402 págs. y numerosas il., *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de Muséologie / Textes et témoignages*, Paris, Dunod, Bordas, 1989. Versión en español *La Museología. Curso de museología/Textos y testimonios*, Madrid, Akal, 1993.

8 La expansión e intensificación de los estudios de la museología, fundamentalmente universitarios, han adquirido en los 35 o 40 últimos años niveles y calidades sorprendentes. Su alcance e importancia a escala mundial quedan de manifiesto, por ejemplo, en publicaciones como *Museum Studies International*, que viene apareciendo periódicamente bajo la rúbrica de la Smithsonian Institution de Washington. La edición de 1988 (que ha sido realizada bajo la responsabilidad de Jane R. GLASER, Director, Office of Museum Programs, Marcia M. ANDERSEN, Editor, y Robin FOGG, Recopilador, y publicada por Office of Museum Programs, Smithsonian Institution, Washington, D.C./ International Council of Museums, Committee for the Training of Personnel, Leicester, England), informa con detenimiento sobre 460 centros que imparten cursos de museología en diversas universidades y museos de los EE.UU. y de unos 40 países de todos los continentes. En otro sentido, la importancia creciente de la museología se evidencia en el repertorio ofrecido por la obra ya citada de Peter WOODHEAD y Geoffrey STANSFIELD, *Keyguide to Information in Museum Studies* (1989, 2ª ed., 1994), una guía muy completa.

9 HUBERT, F., «Historique des écomusées», *La Muséologie selon Georges Henri Rivière, op. cit.* (1989), págs. 146-154.

10 Es necesario destacar al respecto en Francia la *Association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale, MNES*), cuyos trabajos, cursos formativos y publicaciones vienen apareciendo desde la década de los 80. Un conjunto de textos fue reunido bajo el título *Nouvelles muséologies* y la dirección de A. NICOLAS, Marsella, *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale*, 1986, de 190 págs. La publicación de las actas de los cursos sobre temas especializados constituye siempre materia atractiva. Por ejemplo, y referidos al arte contemporáneo, son muy interesantes *L'art*

contemporain. Diffusion-animation-formation, Musée de Saint-Etienne: MNES, 1986, 94 págs.; y *Scénographier l'art contemporain*, Savigny-le-Temple: MNES, 1988.

11 LEROUX-DHYS, J-F., «Note sur quelques musées d'après 1980», en *La Muséologie selon..., op. cit.*, págs. 66-67.

12 Véanse especialmente los artículos «Les ecomusées», en *Universalia 80*, págs. 421-422; «Verités premières de muséographie...et de muséologie», *Scénographier l'art contemporain*, Savigny-le-Temple: MNES, 1988, págs. 25-40; «Nouvelle muséologie», en *Encyclopaedia Universalis*, París, sup. de 1989, págs. 921-924; y *Vagues, une antologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W, MNES, vol. 1, 1992, y vol. 2, 1995, coordinada por A. Desvallées.

13 Véase «Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques/ Aestetic principles and general planning of educational exhibitions», en *Museum*, núm. 18 (1), 1965, págs. 2-59, il. *IMuseum* 18 (1), 1965, págs. 65-97.

14 Entre sus numerosos artículos, debemos recordar «Problems in the language of museum interpretation», en *Le musée au service des hommes d'aujourd'hui et demain*, Actas de la 9ª. Conferencia del ICOM, París, ICOM, 1972, págs. 89-90; «L'organisation et l'administration des musées», en *Colloque sur les musées dan le monde d'aujourd'hui*, París, UNESCO, 1969, publicado en *Nouvelles de l'ICOM* (2), 1970, págs.2-6; y «The 'language' of museum interpretation», en *Chiers d'histoire mondiale*, «Musées, societé, connaisances / Museums, society, knowledge», 14 (1), 1972, págs. 48-57.

15 *Art. cit.* «Nouvelle muséologie», en *Encyclopaedia Universalis*, París, sup. de 1989, pág. 922.

16 *Ibídem.*

17 Su pensamiento puede apreciarse en artículos como «Le Creusot-Montceau-les Mines: la vie d'un écomusée, bilan d'une décenie», en *Museum*, 32 (4), 1980, págs. 226-234.

18 ŠOLA, T., «Concept et nature de la muséologie», en *Museum*, París, UNESCO, núm. 153, 1987, pág. 46.

19 En «La nouvelle muséologie - qu'est-ce-que c'est?», *ICOFOM, Symposium «Museum and Community II»*, Stavanger, Norway, July 1995, ISS 25, ICOFOM Study Series, editado por Martin R. Schärer, Alimentarium Food Museum, Vevey/Suiza, 1996, págs. 127-132.

20 La «nueva museología» como movimiento internacional renovador no puede circunscribirse lógicamente a sólo los grupos citados. Entre los británicos, además del núcleo de Leicester, es necesario destacar, entre otros, a los autores de *The New Museology*, Londres, editado por Peter Vergo, Reaktion Books, 1989.

21 ESTRABÓN, *Geografía*, libro XVI, 1.5 y ss., Londres, Loeb Classical Library, Harvard University Press y William Heinemann Ltd., 1932, edición a cargo de H. J. Jones.

22 HESÍODO, *Obras y Fragmentos: «Teogonía»*, Madrid, ed. Gredos, S.A., 1978, págs. 63 y sigs.

23 *Ibídem.*

24 *Cit.* por BURCAW, G. E., en *Introduction to Museum Work*, Nashville, The American Association for State and Local History, 1975 (2ª. ed.1984), pág. 9. (En el cap. *Museum defined* (págs. 1-13) ofrece numerosas definiciones de museo y otras: objeto, objeto de museo, espécimen, artefacto, objeto artístico, obra de arte, colecciones, colección, acrecentamiento, registro, catalogación, clasificación de las colecciones, exhibición, rótulo, exposición, muestra artística, galería de arte, museo de arte, museo general, museo enciclopédico, edificio o lugar histórico, proyecto de preservación, jardín botánico, arbolario, herbolario, jardín zoológico, acuario, museo de niños, planetario, centro de la naturaleza, centro de visitantes, centro de ciencia, centro de arte; 12 puntos sobre la de «museo»; «museología» y «museografía».)

25 *Ibídem.*

26 FOYLES, M., en *The Museum News*, Washington, 1929.

27 CREP, P., en «L'architecture des Musées comme plastique», *Mouseion*, París, 1934, págs. 7-17.

28 Véanse especialmente las páginas 81-89.

29 RIVIÈRE, G.H., en *Seminario Regional de la UNESCO sobre la función educativa de los museos* (del 7 al 30 de septiembre de 1958), Estudios y documentos de Educación, núm. 38, París, UNESCO, 1961 («Definiciones fundamentales», pág. 15).

30 Véase NEUSTUPNY, J., *Museum and Research*, Praga, The Office of Regional and Museum Work of the National Museum in Prague, 1968, quien cita esta definición de la enciclopedia soviética en las págs. 153-154.

31 Así aparece en *Museum acreditation: professional standards*, Washington, The American Association of Museums, vol. VII, 1973, pág. 8.

32 Además de en su libro citado *Le temps des musées* (1967).

33 Tomo 15, págs. 914-917 de la edición de 1989 (Publicada por Encyclopaedia Universalis France, S.A., París).

34 Págs. 447-450 de la edición de 1968. Y págs. 919-921, t. 15, de la publicada en 1989.

35 Tomo 15, págs. 921-924, 1989. 36. Edición de 1974, pág. 649 (todo el art. pp. 649-662).

36 En *The New Encyclopedia Britannica*, 15ª edición, 1988, el artículo «Museums» fue redactado (págs. 478-490) por Geodffrey D. Lewis.

37 «What is a museum?», *Curator* 4 (2), Nueva York, 1961, págs. 138-146.

38 En «Musées et ordinateurs», en *Museum*, vol. XXIII, núm. 1, 1970-1971, págs. 2-3.

39 CRISPOLTI, S., «Conservazione, informazione, arte e potere nella galleria pubblica», *L'uomo e l'arte*, Milán, núm. 405, agosto-septiembre 1971, pág. 16.

40 Publicados en España por la Dirección General de Bellas Artes, Inspección de Museos, Madrid, 1969.

41 Traducción al español de Consuelo SANZ PASTOR, en *Museos y colecciones de España*, Madrid, Ministerio de

Cultura, 1980, reedición revisada y ampliada, págs. 6-7 (Nueva edición, 1990).

42 POLI, F., *Producción artística y mercado*, Barcelona, G. Gili, 1976 (1975), pág. 40.

43 *Ídem*, nota 10 del capítulo «II. Museos, salas de exposiciones, academias», pág. 131.

44 HOLZ, H.H., *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, G. Gili, 1979 (1972), pág. 90.

45 Especialmente en su obra *Le musée, l'origine de l'esthetique*, París, L'Harmattan, 1993. Y anteriormente en BARY, M.O. de - WASSWEMAN, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâçon, 1992, Éditions W.M.N.E.S. («Presentation», págs. 15-39).

46 Entre los defensores resulta obligado recordar a Goethe y a tantos pensadores y escritores que, basándose en Leibniz, Kant, o los románticos alemanes Schlegel, Hegel y Navalois, etc., encuentran en el museo el «santuario» ideal para el arte. Marcel PROUST [*En busca del tiempo perdido*] o André MALRAUX [*Le museé imaginaire* (1947), traducido en español por *Las voces del silencio* (Buenos Aires, 1956), y en inglés *Museum without Walls. The Voices of Silence*], pueden considerarse seguidores. Entre los detractores, se tiene por pionero a QUATREMÈRE DE QUINCY [*Considérations morales sur la destination des ouvrages de lárt* (1815), reeditado, París, Éd. Fayard, 1989], pudiendo incluir en la nómina a personalidades tan representativas como Burke, Nietzsche, Paul VALÉRY [«Piéces sur l'art: problemes des musées», *Oeuvres complètes*. I, págs. 1290-1294, París, Pléiade, 1960], E. Jünger, Merleau-Ponty, G. Duthuit, o Th. ADORNO [*Prismas*, Barcelona, 1962], etc.

47 Entre los autores españoles debemos citar, por ejemplo, a Consuelo SANZ PASTOR que, tanto en las sucesivas ediciones del libro citado *Museos y colecciones de España* (en la reedición citada de 1980, págs. 6-7; y en la penúltima aparecida, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, págs. 7-10, por ejemplo), como en el artículo «Museo y museología» de la *Gran Enciclopedia Rialp (GER)*, edición de 1984, págs. 490-492, continúa siendo fiel a las definiciones del ICOM. Otros, como Fernando Salas López, al aceptar y reproducir esta definición en sus publicaciones, reconocen incluso que «el *actual concepto de museo*, universalmente aceptado, es el definido en los Estatutos del ICOM en 1974». [SALAS LÓPEZ, F. de, *El museo, cultura para todos*, Madrid, Ministerio de Cultura, col. Cultura y Comunicación 13, 1980, págs. 34-35]. Aurora León, en cambio, conociendo la actividad de la UNESCO en este sentido, prefiere detenerse con cierta amplitud en la «teoría del museo» desde variados puntos de vista, y analizar junto a definiciones diversas de «museo» los aspectos más preocupantes de la museología, la museografía y la propia institución en sí desde la perspectiva de la década de los setenta [LEÓN, A., *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1978. Ver especialmente al respecto «La teoría del museo», en el cap. II, págs. 67-91].

Existen definiciones restrictivas y hasta sorprendentes, como las que nos propone José FERNÁNDEZ ARENAS [*Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*, Barcelona, Ariel, 1996]: *«museo*: lugar público donde se guardan y muestran obras de arte; *museografía*: ciencia práctica de conservación del patrimonio que consiste en ordenar el arte dentro del museo; *museología*: ciencia general de los museos y del patrimonio artístico; *museólogo*: museógrafo o persona dedicada a los museos» (Págs. 190-191).

Por otra parte, el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, en su artículo 1° define así los museos: «De acuerdo con lo dispuesto en el artículo 59.3. de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, son Museos las Instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural». Una definición totalmente fiel a la del ICOM.

48 Así, aunque el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua no la incluye en sus ediciones de 1956 y 1970 –sí figura en la de este último año una definición de museografía, en 1957 el *Diccionario Espasa* describe la museología como «especialidad que trata de la organización y régimen de los museos. Se dice particularmente de los que guardan antigüedades arqueológico-artísticas». Enciclopedias como la *Universalis* ya citada o la *Gran Enciclopedia Larousse* (publicada en español por Editorial Planeta, Barcelona) le dedican, en cambio, un amplio tratamiento desde 1968, denominando *ciencia* a la museología.

La *Nueva Enciclopedia Larousse* (Librairie Larousse, París, edición española de Plaza & Janés, Barcelona, 1981, pág. 6821) define la museología como la «ciencia que trata de la organización e instalación de los museos. (*Sin.* museografía)». Lo que no contribuye a un esclarecimiento riguroso, al identificar la museología con la museografía. En parte lo corrige al ampliar a continuación: «La museología se ocupa de los problemas referentes a la conservación y presentación de los fondos museísticos». En cualquier caso, puede crear una cierta confusión al no diferenciar bien las que son funciones propias de la museología de lo que es la aplicación de las técnicas museográficas.

Desde las páginas de la *Encyclopaedia Universalis*, Germain Bazin mantiene (tanto en la edición de 1968, pág. 447, como en la de 1989, pág. 918) que «la museología, ciencia que se aplica a todo lo que concierne a los museos, a su historia y a su organización, nació en el siglo XVIII».

49 *ICOM News*, París, vol. 23, núm. 1, 1970, pág. 28.

50 SALERNO, L. y otros, «Musei e collezioni», en *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. IX, Florencia, Sansoni, 1963.

51 *La Muséologie selon..., op. cit.*, pág. 84.

52 Karl R. POPPER defiende a este respecto que todas las ciencias «practican el método de resolver problemas, el método de conjeturas y refutaciones, que es el utilizado tanto para reconstruir un texto deteriorado como para construir una teoría acerca de la radioactividad» (*Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1982 [1972], pág. 175).

La museología, cumple también, en este sentido, con la práctica de métodos para resolver problemas de carácter conceptual, procedimental y técnico, tanto desde un planteamiento de conjeturas (alternativas y posibilidades) como desde el punto de vista de refutaciones (rentabilidad y proyección sociocultural...), además de la objetiva realización museográfica.

53 Debates en torno a este tema se producen habitualmente en las reuniones anuales del Comité para la Museología (ICOFOM), como queda indicado. La década pasada de los 80 ha enriquecido documentalmente –no sólo por medio de los MuWoP citados, o con las actas del MINOM de la «nueva museología»– la situación real de esta ciencia. Numerosos expertos participantes en estas reuniones (véase el art. de T. Šola, cit. en la nota 18), aun discrepando no pueden negar los avances reales de una ciencia y de su técnica en constante crecimiento; o la expansión cada vez mayor de su objeto propio, el museo. Tampoco, la calidad científica de los contenidos y la metodología empleada en el estudio e investigación de los diferentes cursos, diplomaturas y demás titulaciones universitarias en esta materia, impartidos por centros de garantía internacional, que avalan más si cabe los objetivos conseguidos por ese avance (teórico y práctico) de la museología.

54 «El carácter tan reciente con que irrumpe la ciencia museológica en la actualidad –escribía Aurora León en 1978– motiva la aclaración de ciertos errores conceptuales y la necesidad de elaborar un código terminológico que clarifique el sentido de esta incipiente disciplina. Disciplina que hasta hace pocos años se ha movido en una práctica asistemática que ofrecía un cúmulo de datos y hechos museográficos sin una cierta ordenación coherente, sin directrices valorativas y sin un método de análisis que canalizara los postulados museológicos.

»Lo museográfico y lo museológico, los primeros términos causantes de los primeros planteamientos erróneos de la ciencia del museo, aun formando parte de un eje común histórico-artístico, comportan en sus respectivas raíces etimológicas significados y funciones diferentes. No obstante, las similitudes y diferencias que en su campo de acción las hacen converger y diverger al tiempo, representan un exponente válido para la delimitación de sus funciones y para la asignación de sus métodos operativos.

»Ciertamente, las afinidades entre la labor museológica y museográfica se concentran en que la meta fundamental de ambas radica en actuar sobre el museo a todos los niveles.» (LEÓN, Aurora, op. cit., pág. 91).

«La Museología –insiste en otro aspecto Aurora León– es *ciencia social* no sólo porque el mismo contenido del museo –el objeto– es un elemento esencialmente socializado. Es decir, que el material básico de análisis procede de la realidad histórico-social, lo que supondría un detenido estudio de la sociedad actual que, por la complejidad de fenómenos que presenta, desbordaría los límites del tema. [...] También como *ciencia histórica* ha nacido de un necesario apoyo a la cultura, a la que ayuda a buscar nuevos planteamientos, y de comportar los medios más eficaces de divulgación de los conocimientos y de creación de la sensibilidad artística y científica. [...] La finalidad de la ciencia museológica –como la de toda disciplina científica– radica en la obtención de resultados que suministren datos reales y eficaces para la historia. [...] La Museología comporta todos los caracteres –sujeto, objeto, sentido, medios y finalidad– que la constituyen autónoma y cualitativamente se confirma como ciencia al contar con tres elementos básicos:

1º Ser expresiva de algo real (elemento histórico).

2º Ser explicativa de forma global de contenidos y comportamientos parciales (elemento teórico).

3º Ser emisora de métodos empíricos (elemento práctico).

»Por tanto, los hechos, los principios, los juicios estimativos y normas fundamentan el carácter científico de la Museología.» (*Ídem*, págs. 93-95).

55 Espasa-Calpe, Barcelona, 1923.

56 *ICOM News cit.*, vol. 23, núm. 1, 1970, pág. 28.

57 *Seminario regional de la UNESCO sobre la función educativa de los museos, cit.*, 1958, pág. 15.

58 *La muséologie selon... cit.*, pág. 84.

59 ROJAS, R. y CRESPAN, J.L./TRALLERO, M., *Los museos en el mundo*, Barcelona, Salvat, 1973, págs. 41-42.

En este sentido, además de los autores y grupos renovadores de la museología citados [incluidos los simposios y documentos de *MuWoP* (*Museological Working Papers*), *ICOFOM Studies Series*], otros muchos han insistido recientemente tanto en la estrecha relación entre la museología y la museografía, como en el carácter científico de la primera. (Véase por ejemplo, *Museum Studies in Material Culture*, editado por Susan M. PEARCE, Londres, Leicester University Press, 1989; «What Is Museum Studies», en la *op. cit.* de P. WOODHEAD y G. STANSFIELD (1989, 2ª ed. 1994), págs. 11-13 especialmente; Orazio CURTI, «Museologia e didattica dei musei della scienza e della tecnica», en AA.VV., *Il museo centro di ricerca*, «Musei e Gallerie d'Italia», Nuova serie 1,

Roma, De Luca Editore, 1982, págs. 24-26.]

Franco MINISSI expresa así su punto de vista: «Los dos términos "museología" y "museografía" a los que corrientemente se atribuye un idéntico significado, por cuanto en el pasado las dos disciplinas venían normalmente siendo tratadas por un único personaje, el conservador o director del museo, y se confundían por ello la una con la otra, van asumiendo ya características propias de especificidad, aunque manteniendo estrechamente ligadas su recíproca complementariedad e interdependencia» (en *Il museo negli anni'80*, Roma, Edizzoni Kappa, 1983, pág. 13).

60 *Op. cit.*, págs. 16-18 y 40.

61 Así, Franco MINISSI/Sandro RANELUCCI en su libro *Museografía. Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti. Università degli studi di Roma «La Sapienza»*, Roma, Bonsignori Editore, 1992.

También, Sandro RANELUCCI, *Restauro e museografia. Centralità dell Storia*, Roma, Multigrafica Editrice, 1990.

En otros casos, como AA.VV., *Fare un museo. Come conduire un'operazione museografica?*, Bologna, Progetto Leonardo, Societá Editrice Esculapio, 1990, el enfoque y los contenidos son eminentemente coincidentes con las concepciones y definiciones de la museografía más universalmente aceptadas.

De modo análogo, Irma ARESTIZÁBAL/Antonio PIVA, en *Musei in trasformazione. Prospettive della museologia e della museografia*, Milán, Mazzotta, 1991, elaboran en dos propuestas paralelas («La museología aplicada a un museo de arte moderno»/»La museografía aplicada a un museo de arte moderno», respectivamente) una teoría y planteamiento ortodoxos sobre el tema, en parte ilustrado con la experiencia de la reestructuración del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. El enfoque museográfico arquitectónico es lo que Antonio PIVA ha desarrollado posteriormente en *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Venecia, Saggi Marsiglio, 1993.

62 MAURE, Marc, *art. cit.* «La nouvelle muséologie - qu'est-ce-que c'est?», ICOFOM, *Symposium Museum and Community II*, 1996, pág. 28.

63 *Ibídem.*

2. Memoria, interpretación y relato. Pasado y evolución del museo

La historia y la evolución del museo están íntimamente ligadas a la propia historia humana. Especialmente, a la necesidad que el hombre de todos los tiempos, culturas y lugares ha sentido de coleccionar los más diversos objetos y de preservarlos para el futuro. Esta constante ha producido después de miles de años de gestación el nacimiento del museo, que explica sectores importantes de esa evolución humana en múltiples facetas de su desarrollo sociocultural, técnico y científico. Una institución que completa el proceso histórico general de la humanidad, proveyéndola de otros elementos diferentes a los expresados por la historia escrita.

Los objetos coleccionados y conservados en los museos son elementos fundamentales para el conocimiento de aquellos períodos a los que pertenecen, pero también necesarios para el desarrollo sociocultural del mundo moderno. Con las bibliotecas y los archivos, los museos son los depositarios de la mayor parte de los testimonios más preciados de la creación humana a través de los siglos, como se reconoce unánimemente.[1]

El museo, en cuanto institución pública accesible a toda clase de visitantes, es una realidad o fenómeno reciente. No así sus orígenes etimológicos y las primeras formulaciones patrimoniales y socioculturales, como hemos visto. Hasta finales del siglo XVIII, la cultura y el arte no eran más que un adorno en la vida de los privilegiados, bien como elementos de exaltación religiosa, bien como curiosidad superior reservada a los potentados y la nobleza. Iglesias y palacios guardaban celosamente la casi totalidad del patrimonio histórico-artístico que la humanidad había producido hasta entonces.

En consecuencia, el museo tal y como hoy lo conocemos es un invento nacido curiosamente bajo el entusiasmo y la visión de las élites ilustradas del siglo XVIII. Pero fue convertido en institución pública y diseñado como un instrumento moderno de culturización por diversos factores determinantes del espíritu enciclopedista del siglo de las luces y, sobre todo, por decisión e imposición de la Revolución Francesa.

Bajo el título genérico de *El testimonio histórico del museo*, intentaremos sintetizar su origen y desarrollo desde una doble perspectiva: desde la clásica concepción de su «evolución histórico-objetiva» –lo que incluye incluso un desarrollo conceptual a través de los diversos términos empleados en su denominación– y desde «la evolución cultural de la humanidad», que implica consideraciones de carácter más sincrónico y enfoques fundamentalmente etnológicos.

1. El tiempo que pasa, el tiempo que perdura y el Gran Tiempo

Afirma Germain Bazin, en su clásico sobre el origen histórico objetivo de la institución museística *El tiempo de los museos*,[2] que «describir el tiempo de los museos es tanto como narrar la historia del concepto "museo", añadiéndole, además, la historia del concepto "tiempo". Sobre ese punto, nuestra época ha acumulado los estudios metafísicos, psicológicos, psicoanalíticos, sociológicos, etnológicos y científicos; salvo los últimos, que atañen a otro aspecto del problema, todos conducen más o menos a la presencia en la conciencia humana de dos nociones del

tiempo: la del tiempo que pasa y la del tiempo que perdura. Las civilizaciones arcaicas que rechazan la historia sólo conocen la segunda, la que los etnólogos han llamado "el Gran Tiempo", al que se refieren los primitivos, los cuales, mediante el ritual y el mito, llegan a anular el tiempo que pasa; la existencia está entonces tan íntimamente integrada al grupo que es un antecedente natural que no se distingue en nada de la continuidad del universo. Todo hombre puede redescubrir en sí mismo la huella de ese "Gran Tiempo", intentando aprehender de nuevo los recursos de su infancia, en la que el juego tenía el mismo papel que el mito para los primitivos, cuando crecía al abrigo de toda sensación de transcurso del tiempo.

»El paso del tiempo se agravó cuando la humanidad tomó conciencia de un destino propio –un destino profano– aceptándose como responsable de las *resgestae*, cuando el individuo, desprendido del grupo, se concibió como causa y no como efecto [...]. Erigido en absoluto, el pasado se convierte también en refugio; es entonces cuando los hombres sienten transcurrir una civilización y se interesan por su historia, y la fuerza de las ideas no se les revela más que cuando su reino va a terminar. Hegel decía que el pájaro de Minerva sólo aparecía en el crepúsculo. El helenismo cobra conciencia de sí mismo mientras hace historia, se busca y se analiza, se consultan los archivos, se recopilan los documentos, se acumulan los escritos en bibliotecas colosales que compiten mutuamente, como las de Alejandría y Pérgamo, y, en fin, se reúnen en los museos los testimonios artísticos de ese clasicismo, juzgado inimitable, e incluso existe un interés por los balbuceos que le han precedido. El hombre se consuela de su presente por lo que fue su pasado».[3]

Sabemos que el tiempo no perdona lo que se ha hecho sin contar con él. Los pueblos y civilizaciones, las comunidades o cualquier grupo étnico o cultural, que tienen clara conciencia de que el patrimonio conservado por el museo es mucho más que una inestimable herencia del pasado o una excelente representación escenográfica, son capaces de comprender no sólo la razón del ser del tiempo pasado como exponente y testigo de la producción de una época o explicativo de sectores importantes del desarrollo de la humanidad, sino también de interpretar la inexorable acción del tiempo que pasa, y por qué el «Gran Tiempo» puede y debe ser un ingrediente importante a la hora de potenciar la memoria colectiva. Sin el tiempo, sin su inmarcesible acción, no puede haber ni pasado ni memoria ni patrimonio. Por tanto, tampoco interpretación ni relato. Conocer, interpretar y relatar el pasado en el presente es sin duda la forma de mayor garantía para asegurar el permanente porvenir del pasado. Y en esta beneficiosa acción los museos han ejercido y ejercen un importante protagonismo: el de su testimonio histórico en la evolución cultural de la humanidad.

2. El testimonio histórico del museo. Origen y evolución histórico-objetiva del museo

Los orígenes del museo enraizados en la propia civilización griega avalan, reiteramos, desde la etimología misma y el contexto cultural, la génesis y el desarrollo de una institución que fundamenta sus principios y testimonia con su realidad la propia evolución cultural de la humanidad. Y aunque, como veremos, antes de la época clásica griega coleccionar objetos preocupaba a otros muchos pueblos y culturas, ha sido Grecia –sobre todo a partir del Helenismo– la civilización que convirtió casi en obsesión sagrada su afán de reunir y conservar en los templos y otros edificios variados productos de la creación humana, especialmente objetos artísticos y otros de valor y significación diversa. La creación artística se constituyó para ellos en elemento esencial integrante del conocimiento y la práctica en las diversas disciplinas. Y, en todo caso, fue Grecia la que puso las bases incuestionables para la invención, consolidación y exportación europea del museo casi veintitrés siglos después.

Casi todos los esfuerzos precedentes encaminados a evidenciar la historia cultural humana a través del museo se congregaron a finales de la década de los sesenta, insistimos, en el trabajo de investigación histórica realizado por Germain Bazin en *Le temps des musées* (*El tiempo de los museos*) citado. Se convirtió en el «estudio» imprescindible y por antonomasia desde ese planteamiento histórico-objetivo de los orígenes y la evolución del museo.

El enfoque desde la «evolución cultural de la humanidad» se lo debemos, especialmente, a Hugues de Varine-Bohan. Sus publicaciones, manifestaciones y trabajos sobre la institución museística han impulsado posteriores estudios en esta dirección por parte de numerosos defensores de las nuevas tendencias de la investigación museológica.

En cualquier caso, ambos planteamientos resultan positivamente complementarios para desvelar la significación y relevancia del museo como testigo especialmente cualificado para explicar el desarrollo de la historia humana. Y no excluyen cualquier otra posición de análisis crítico –histórico, técnico-museológico, y hasta psico/socio/lingüístico– sobre los orígenes y evolución del museo y sobre otros aspectos de su valoración como testimonio de ese proceso cultural humano.

No sólo los hechos, sino también los términos empleados para designar en el tiempo y en el espacio la institución museística (precursores, similares y análogos incluidos) muestran aspectos determinantes en la configuración real del museo y en la fijación (y evolución) de su concepto. Su definición etimológica y de contenidos adquiere así, a la luz de la consideración histórica, su sentido más completo.

Los orígenes griegos del museo están relacionados con la esencia misma de la cultura clásica, como queda apuntado. Por ello también con algunas de sus figuras relevantes, no sólo con el substrato mitológico y sociológico.

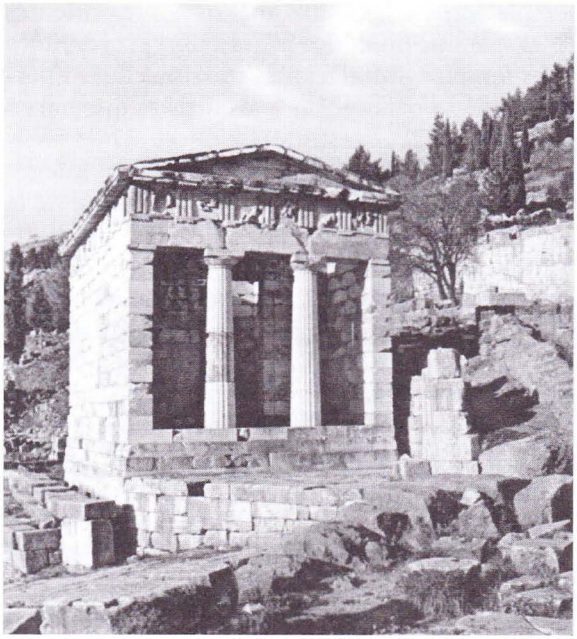
Pierre-Maxime Schuhl comenta la intención de Platón de que, con objeto de «facilitar la contemplación de las obras maestras provenientes de la inspiración de las Musas (...), prevé, junto a los templos, instalaciones provistas de un personal atento para recibir a los turistas que hacen una peregrinación artística».[4]

Desde aquellos antiguos *mouseion* griegos hasta los museos de nuestro tiempo, parte de la historia de la humanidad ha quedado salvaguardada y resumida por estas instituciones. El afán de coleccionismo y la acumulación de objetos de valor realizados en las distintas etapas históricas y en las diferentes civilizaciones han estado ligados desde el principio de los tiempos a factores muy diversos. Entre ellos, los de la propia subsistencia del hombre, la curiosidad y la admiración (cuando no la sorpresa) por lo raro, lo bello o lo misterioso. Lo mistérico y lo religioso –especialmente esto último– ha presidido el mayor porcentaje de los objetos coleccionados y conservados por el hombre como creaciones representativas o esenciales de una civilización, cultura o período determinado que había que transmitir a la posteridad.

Aunque el hábito del coleccionismo, que será transcurriendo los siglos causa e ingrediente indispensable para la creación del museo, se remonta como hemos indicado a épocas y situaciones muy anteriores y distintas de la griega –a la prehistoria inclusive, como ha apuntado André Leroi-Gourhan[5] y nos lo han recordado, entre otros, Georges Henri Rivière[6] y Germain Bazin–,[7] el determinante en el origen histórico-objetivo de la institución es el que parte de Grecia.

Muchos de los términos empleados por la civilización helénica continúan siendo válidos hoy en día para expresar las diferentes tipologías o especialidades del museo. Y sobre todo, algunas conservan esencialmente su significación originaria. Consolidados estos términos por Roma, que los recibió del Helenismo, además de museo (en su matización actual), entre los más significativos debemos citar los de pinacoteca, dactiloteca, gliptoteca y tesoros.

En el siglo v a.C., los Propileos de la Acrópolis de Atenas, construidos por Pericles –y de cuyos



Tesoro de los Atenienses en Delfos.

pormenores nos da cuenta Plutarco–,[8] estaban dotados de una *pinakothéke* en una de sus alas, como describe Pausanias.[9]

La descripción de Pausanias (c. 120-128 d.C.) de esta pinacoteca ateniense incluye, como podemos constatar, obras de Polignoto y de otros artistas. Pero, a la vez, en esta referencia a la Acrópolis de Atenas, el escritor se detiene luego en anotaciones de cuantas riquezas arquitectónicas y escultóricas encuentra a su paso, salpicadas de consideraciones históricas, mitológicas y arquitectónicas interesantes.

Con las dos instituciones de la antigüedad clásica griega citadas, el *mouseion* y la *pinakothéke*, se especificaron ya desde tan lejanos tiempos dos vertientes complementarias que hoy confluyen en la concepción del museo actual.

En el *mouseion*, haciendo honor a su origen etimológico, los griegos intentaron recoger los conocimientos y el desarrollo de la humanidad. En la *pinakothéke*, guardaban no sólo las pinturas, las obras de arte antiguo, las tablas..., sino también los estandartes, los trofeos y cuantos objetos y tesoros podrían identificar o cualificar la realidad patrimonial y cultural de la *polis*.

La *pinakothéke* representa, por tanto, desde el punto de vista del origen histórico, una institución más cercana a la concepción de nuestro museo tradicional. El *mouseion*, en especial a partir del enfoque alejandrino, se presenta como el precedente más claro de algunos planteamientos que los centros pluridisciplinales de nuestros días intentaban establecer y practicar –con un sentido integral– en el ámbito de la cultura y las artes actuales.

Términos como gliptoteca (colección o museo de piezas de glíptica; en sentido amplio, museo de esculturas) o dactiloteca, entre otros términos de procedencia griega, fueron transmitidos por los romanos –por ejemplo, dactiloteca aparece ya en Plinio–, y utilizados en el renacimiento (dactiloteca pasó a designar colecciones de camafeos) y se potenciaron en el período neoclásico con el nacimiento del museo moderno.

El término y el concepto tesoro *(thesaurus)*, por su parte, nos ha llegado con una precisión y riguroso sentido clásico griego, confirmando que no sólo fueron el *mouseion* y la *pinakothéke* las instituciones que, desde un ángulo objetivo, determinaron el nacimiento histórico de los museos. Porque, aunque en rigor puedan reducirse todos al primero de los citados, los tesoros acumulados están en la raíz nutricia de aquéllos. Y si antes nos hemos referido a la influencia religiosa en la labor de acumulación y salvaguarda de los bienes históricos y culturales –a lo largo de la historia este influjo es constante y determinante–, el ejemplo griego de los *tesoros* de los templos fundamenta por sí solo el origen histórico objetivo de los museos.

3. Precedentes y precursores de los museos en la antigüedad, antes de Grecia clásica y Roma

El nacimiento y desarrollo de los museos, su auténtica historia, están en todo caso inexorablemente unidos a la del hombre en su trayectoria

sociocultural. Y el hombre, como nos recuerda el pensamiento moderno, practica igualmente la esperanza y esa otra «esperanza a la inversa» que es la nostalgia. De ella, y de un espíritu religioso innegable, están teñidos tanto los orígenes como la evolución de los museos, y acaso desde el paleolítico a nuestros días. Antes de inventarse el museo, el museo ya existía, no sólo como vocación intencional de todos los pueblos y culturas en todas las épocas, sino como una realidad patente e incluso desarrollada intensamente en muchos de ellos, aunque fuera de modo muy diferente a como terminó por configurarse en Grecia clásica y Roma.

3.1. El cercano Oriente

En las antiguas civilizaciones, la actividad coleccionista fue debida sobre todo a la preocupación por la vida del más allá. De este modo, los egipcios llegaron a formar enormes depósitos de objetos preciosos, que son verdaderos museos funerarios, como advierte Bazin.

Hace más de medio siglo nos explicó Andrés Ovejero[10] que los precedentes de los actuales museos se encuentran en el Antiguo Oriente, donde en el año 1176 a. C. los elanitas, después de haber saqueado toda la región de Babilonia, reunieron la totalidad de este botín de guerra y lo expusieron en el templo de la ciudad de Inxuxinak. Algo más tarde, en el siglo IX a. C., se formaría otro museo de trofeos bélicos en la gran puerta occidental de la ciudad de Assur.

También en el palacio de Nabucodonosor se expuso una gran colección de piezas de guerra destinadas «a que las contemplaran todos los pueblos», que recibió la denominación de *Bît Tavrât Nixim* (gabinete de maravillas de la humanidad). Este intento de Nabucodonosor puede ser calificado ya –en cierto modo y salvando las distancias cronológicas– como museo, puesto que no se trata de una recolección de objetos expuestos para el deleite de un número reducido de personas, lo que constituye la característica propia de las colecciones, sino que, como indica el propio apelativo que en aquella época se le asignó a la exhibición, ésta llevaba implícito el deseo de ser contemplada a nivel popular.

Para Geodffrey D. Lewis, el desarrollo hacia la idea del museo sucede a buen seguro alrededor del segundo milenio a.C. en Larsa, Mesopotamia, donde se realizaban copias de las viejas inscripciones para su uso en las escuelas. Pero la idea incluye también la interpretación del material original. Los criterios han sido fijados por sir Leonard Woodley en los descubrimientos de los niveles de la ciudad de Ur en Babilonia, en el siglo VI a. C. Sus hallazgos indican que los reyes Nabucodonosor y Nabónides coleccionaron antigüedades en su días. Inclusive, en una sala cercana a un no desenterrado templo-escuela se ha encontrado no sólo una colección de antigüedades sino también una tabla describiendo inscripciones del siglo XXI a. C. Woodley ha interpretado la tableta como el rótulo de un museo. Este descubrimiento parece sugerir que Ennigaldi-Nanna, hija de Nabónides y sacerdotisa que dirigía la escuela, tuvo un pequeño museo didáctico allí.[11]

3.2 Analogías en el lejano Oriente

Si es cierto que el museo es un fenómeno típicamente europeo, también lo es el hecho de que estas instituciones han desbordado sus propios límites originarios y se han convertido en imprescindibles indicadores del desarrollo de importantes sectores de la historia cultural de la humanidad, de aquellas culturas incluso que en principio aparecen profundamente diferenciadas de la europea (o europeas), como la japonesa o la china; o las africanas, sudamericanas y oceánicas. En el caso de estos tres últimos grupos de culturas, el resultado museológico-museográfico es fruto del colonialismo europeo.

El culto al pasado y a los personajes famosos también condujo en países del Oriente a la formación de colecciones de objetos. Sabemos que pinturas y caligrafías adornaban los palacios imperiales de China en el siglo II o III d. C. Más

tarde, en el siglo VII d. C., se construyó en Nara, Japón, el Tôdai-ji, templo residencia del Gran Buda (Daibutsu), una colosal estatua sedente de bronce. Los tesoros del templo podían ser contemplados en el depósito de Shôsô-in, en Nara.

En este sentido, también algunas comunidades islámicas formaron colecciones de reliquias en las tumbas de sus recientes mártires. La idea de *waaf*, formulada por el propio Mahoma, según la cual la propiedad era entregada para bien público y para fines religiosos, también contribuyó a la formación de colecciones.

En concreto, por lo que se refiere a Japón y China, cuyos criterios más primigenios sobre la conservación de la obra de arte, del coleccionismo e incluso de la propia concepción de arte han diferido notablemente de la idea europea, han terminado por asimilar la propuesta museológica del viejo continente. Y aunque parezca extraño, no sólo por una evidente asunción de influjos colonialistas, sino por haber llegado a coincidir –pese a los largos períodos y etapas de sus longevas culturas– en su evolución con un tipo de desarrollo análogo al europeo.[12]

4. El testimonio de la memoria colectiva. El «porvenir del pasado»

El fenómeno del coleccionismo ha sido en todas la culturas el germen de los museos, trascendiendo un origen puramente europeo, para ser universal. Y ello, porque el museo es, entre otras muchas cosas, el certificado de antigüedad de los países; algo así como el acta notarial que testifica la existencia del inconsciente colectivo de un pueblo a lo largo de su historia. «Todo lo que realmente conocemos sobre nosotros mismos y sobre nuestro mundo proviene del pasado. Y todo lo que conocemos verdaderamente del pasado es aquella parte que ha sobrevivido bajo la forma de objetos materiales. Solamente una pequeña fracción de nuestra historia está consignada en la literatura, y la literatura está sujeta a los errores de interpretación humanos. Sólo los especímenes materiales de la historia natural y humana son indispensables, ya que son la materia prima de la historia, los hechos innegables, la verdad sobre el pasado. La conservación es el medio a través del cual preservamos. Es un acto de fe en el futuro. La principal tarea de un museo es preservar aquellos objetos del pasado que están a su cargo para las generaciones presentes y futuras.»[13]

Estas razones de la «memoria colectiva» y «el porvenir del pasado» son las que impulsan, por ejemplo, desde hace más de una década a un país de culturas milenarias como China a intentar reconstituir por completo sus riquezas artísticas;[14] o a Irán, a acoger de nuevo hace algunos años en Teherán el tesoro de Darío como primera medida de identificación con su grandioso pasado...

Ésta es también la razón por la que Hungría recibió en 1977 de manos del entonces secretario de estado norteamericano Cyrus Vance, la corona de oro de San Esteban, preciado tesoro que en el siglo IX donara el papa al pueblo húngaro. Un tesoro que, desde tiempos lejanos, ha constituido el símbolo por excelencia del pueblo magiar, y que es el exponente más claro del poder aglutinante que la obra artística ejerce sobre el entorno natural humano que la ha posibilitado. Cada país, cada pueblo se identifica con su pasado por medio de las creaciones del patrimonio histórico artístico que el museo recoge, estudia y expone para su contemplación por el público. (Lo comprobaremos mejor en las páginas que siguen.)

5. Museos *vienen* de Musas. Grecia clásica. Período helenístico

La Grecia clásica ha dado al mundo del coleccionismo y los museos no sólo el origen etimológico y la significación más primigenia del patrimonio histórico artístico, además de los fundamentos y muchas de las mejores realizaciones de la civilización occidental. Su calidad y proteica capacidad creadora ha consagrado e impulsado también hacia el futuro un fenómeno común a

muchas otras civilizaciones, como hemos visto, pero que a partir de su tratamiento y concepción terminará con el correr de los siglos siendo módulo ejemplar de carácter universal.

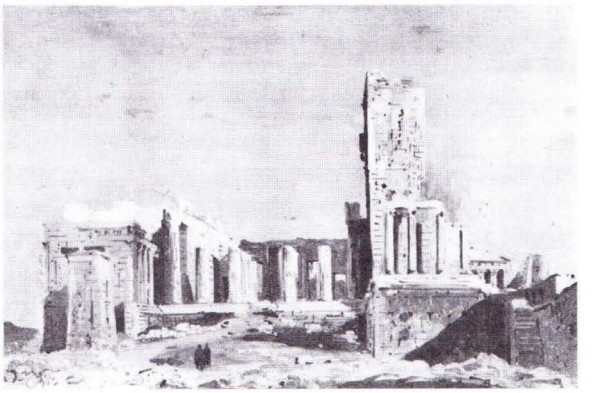
En este sentido, cuando hacemos referencia a Grecia no podemos evitar ser reiterativos. Son muchos los hechos y los conceptos generados que nos obligan a ello, especialmente los provenientes del pensamiento y el arte.

A diferencia de las culturas y civilizaciones mesopotámicas (como la asiria o la babilónica), y de otras predecesoras suyas en el Egeo (la micénica y la cretense), la griega tratará de evitar la norma del orden autocrático, y ello permitirá incluso una concepción más democrática del coleccionismo de obras de arte y de otras integrantes de sus tesoros.

Sabemos por sus historiadores –Herodoto, entre ellos– que en la mayoría de los peristilos de los templos famosos (Atenas, Olimpia, Delfos, Éfeso, Samos...) los griegos ofrecían a la admiración pública las reliquias artísticas del pasado. Algunos, como el santuario de Juno en Samos o el tesoro de los Atenienses en Delfos alcanzaron un renombre y atracción comparables a lo que, en otro sentido, ejercía la pinacoteca de los Propileos. Aquellos templos se convirtieron, en todo caso, en lugar de peregrinación y visita de turistas,[15] y la pinacoteca de los Propileos atenienses en un «establecimiento cultural» de primer orden. Con independencia de lo que nos ha transmitido Pausanias, en tiempo de Pericles el arte poseía en Grecia un gran sentido social y formaba parte de la vida cotidiana, hasta tal punto que los artistas incluidos en la pinacoteca –los más reconocidos entonces– prestaban gran atención a los juicios que el pueblo emitía sobre sus composiciones, que llegaban a influir en su estilo.

Los tesoros implicaban otros aspectos. Y nadie mejor que Germain Bazin para recordárnoslos con precisión:

> Formados por una acumulación lenta de exvotos llevados por los fieles, los tesoros de los templos fueron en Grecia los primeros depósitos de obras de arte que se visitaban pagando un óbolo al sacristán, después de haber hecho sus devociones ante la divinidad. Los sacerdotes, encargados de la custodia de los templos, eran sus responsables y su tarea no era una sinecura. Los archivos –en mármol– de muchos templos, y especialmente de Apolo en Delfos, que han llegado hasta nosotros muy completos, nos informan sobre la administración de los santuarios y principalmente sobre la gestación de colecciones; eran, según la fortuna de los donadores, objetos más o menos lujosos hechos de oro, plata, bronce o de alguna otra materia preciosa, e incluso cuadros u *oynakès*. Esta obras solían estar firmadas con los nombres de los más grandes artistas de Grecia. Los sacerdotes se encargaban de los inventarios; a su llegada, los exvotos se consignaban en un registro de entrada y las obras eran catalogadas en el siguiente inventario general. Las estatuas se situaban en los atrios del santuario, las estatuillas y objetos, dispuestos en el prodomos o el naos sobre estantes en los que se acumulaban; los más preciosos o los más frágiles se ponían en joyeros. De vez en cuando se procedía a un arreglo general y a una comprobación del inventario, comprobación que se llevaba a cabo siempre con ocasión de un cambio de magistratura; un inventario contradictorio tenía entonces a la vez el valor de un reconocimiento para el sacerdote entrante y un descargo para el saliente. Al igual que los de nuestros museos de hoy, los inventarios eran muy detallados y comprendían el nombre del objeto, la materia, el peso, los signos particulares, el nombre del dios al cual se había hecho la ofrenda, la ocasión de la dedicación, la fecha, el nombre y la nacionalidad del donador.
> Algunas veces, alrededor del mismo templo los habi-



Propileos, Acrópolis de Atenas, donde se encontraba la famosa Pinakothéke *del siglo de Pericles.*

tantes de una ciudad construían un pequeño monumento o capilla votiva (thesaurus) destinado a recibir sus donaciones. El santuario de Delfos ha conservado muchos y uno de ellos, el de los atenienses, hace unos años se ha podido reedificar.[16]

Hemos comentado ampliamente[18] la utilización que en la época helenística (siglo III a. C.) hizo del término *mouseion* Tolomeo Filadelfo para designar su centro cultural de Alejandría.

Aquel recinto, donde fraternizaban artistas, poetas y sabios en una especie de cooperación intelectual, contaba con un observatorio, salas de reunión, laboratorios, jardines zoológicos y botánicos y, sobre todo, con la famosa biblioteca en la que se guardaban unos ochocientos mil manuscritos. Era, sin duda, una especie de ciudad universitaria que no sólo concedía importancia al cultivo del intelecto, ya que la naturaleza era considerada como elemento indispensable para la formación humana. Así, el acceso al edificio, por ejemplo, estaba flanqueado por grandes avenidas de árboles frondosos. Aunque Tolomeo Filadelfo materializó este conjunto, fue sin embargo su padre, Tolomeo I, quien con ayuda de Demetrio de Falera había concebido la idea de llegar a realizar un «establecimiento de cultura». La biblioteca de Alejandría llegó a ser un genuino museo, pues en ella, junto a los volúmenes literarios se conservaban innumerables obras de arte que la dinastía de los Tolomeos había coleccionado a través del tiempo.

En la época helenística, otros príncipes del Oriente griego, no sólo Tolomeo Filadelfo, con su inmensa riqueza, reunieron además de los volúmenes que constituían las obras de las bibliotecas, piezas maestras de arte de la escultura y pintura griegas de todas las épocas, incluida la arcaica. Así, en Pérgamo se ha encontrado al mismo tiempo que la herencia de su famosa biblioteca parte de la colección de escultura formada en el s. II a. C. por Atalo. En este período, las colecciones artísticas superan las áreas de los templos y santuarios, se inician las actividades de los marchantes que facilitan los intercambios de las obras y comienza la crítica de arte.

6. El *museum* latino. Los orígenes del coleccionismo en Roma

Los romanos heredaron la afición por el coleccionismo de obras de arte de los griegos. Aunque en el caso de propietarios pudientes e ilustres –Pompeyo, Cicerón o Julio César, por ejemplo– se enorgullecieran de sus colecciones como signo externo de poder e influencia social, no sólo como manifestación de distinción personal, ornato de sus villas y amor a las artes. En otros casos, los conocidos saqueos de Siracusa (212 a. C.) y de Corinto (146 a. C.) sabemos que sirvieron para llenar los templos de Roma de obras de arte griegas.

Con ello, el coleccionismo inicia entre los romanos una fórmula nueva, que practicarán otras culturas y países posteriormente: el coleccionismo formado con los botines de las armas victoriosas, con lo conquistado por los cónsules o con la apropiación y exportación de piezas valiosas por parte de gobernadores de las diferentes provincias romanas.

Además de con su producción autóctona, Roma puso en marcha con los expolios griegos un comercio hasta entonces inusitado de obras de arte,[18] y también un hábito de culto público a los trofeos conquistados. Cada vez que se anexionaba un nuevo territorio se hacía imprescindible celebrarlo con su exhibición en lugares populares como los pórticos de Catulo, Metelo, Pompeyo, Livia o el atrio de la Libertad, etc.

Famosos expolios fueron los de Marcelo en Siracusa (212 a. C.), con abundantes cuadros y esculturas griegas requisadas; el también citado de Corinto (146 a. C.), que puso a la venta el cónsul Mumio, triunfador en Grecia;[19] o las exportaciones atribuidas a Sila, conquistador de Atenas, que negociaba a gran escala con obras de arte extraídas de Epidauro, Delfos y Olimpia, además de la confiscación en el Pireo de una rica biblioteca que, al parecer, contenía la obra completa de Aristóteles. (El transporte marítimo de Grecia a Roma produjo numerosos hundimientos, cuya recuperación en tiempos recientes ha

dado lugar al hallazgo de obras tan llamativas como los bronces de los «guerreros de Riace»).

Otras veces, despojos como el llevado a efecto por el propretor Gaio Verres en los templos de Sicilia, hizo reaccionar al propio Cicerón con su célebre alegato.[20]

En Roma el coleccionismo adquiere, además de una intensificación de su carácter «privado» en relación con el período helenista, una dimensión rigurosamente económica, como un valor susceptible de comerciarse, como una inversión rentable socioeconómicamente hablando. Ello provocó una gran avidez hacia todo tipo de curiosidades de la naturaleza y de las obras de arte griegas. Cuando no podían adquirir las originales, encargaban copias de las obras maestras escultóricas o pictóricas. Y aunque plazas y otros lugares públicos se llenaron de esculturas y otras obras de arte, destacó sobre todo la afición de carácter privado.

Durante el último siglo de la República, Roma poseía ya célebres colecciones particulares, como la de Lúculo. Julio César hizo donación de la suya –la famosa *dactyloteca*, que contenía seis colecciones de piedras grabadas– al templo de Venus Genetrix para que fuera admirada públicamente, y Asinius Pollio quiso también que el pueblo admirara los objetos por él recopilados. Según Vitrubio,[21] las pinturas eran colocadas en magníficos gabinetes orientados hacia el norte, por contraposición a las bibliotecas, que se situaban en la parte oriental de los edificios.

En la época del Imperio las pinacotecas llegaron incluso a tener funcionarios encargados de su vigilancia, al menos desde la época de los Antoninos. Quizá la personalidad más destacada de todo el período imperial, desde el punto de vista museológico, fuera Marco Agripa, quien no sólo abrió sus colecciones al público sino que tenía la firme convicción de que el arte debía ser patrimonio de la comunidad. Entre los deberes del estado para con el pueblo, Agripa consideraba de fundamental importancia la educación artística, insistiendo en las teorías ya formuladas por Platón a este respecto. El emperador romano no dudó en defender tales tesis en sus discursos, uno de los cuales versaba sobre la utilidad de exponer públicamente los cuadros y las estatuas en lugar de tenerlos relegados en los jardines y en los palacios de los particulares.[22]

Excepciones aparte, los romanos como hemos indicado, aunque no crearon una institución especial para contener y conservar las colecciones públicas [el *museum* latino estaba dedicado a santuarios consagrados a las musas, a escuelas filosóficas o a centros de enseñanza e investigación, siguiendo la concepción del «museo científico» ptolomeico; era sobre todo un lugar para las discusiones filosóficas y teoréticas, como hemos adelantado al definir el museo], sí que convirtieron sus palacios y, sobre todo, sus lujosas villas en auténticos museos de obras originales o copias griegas, pinturas, objetos variados de orfebrería y piedras preciosas –verdaderas dactilotecas, las que formaban–, propiciando al tiempo un intenso mercado del arte y una gran actividad en los talleres de reproducciones.

En cualquiera de las tres épocas –clásica griega, helenística y romana– a que nos hemos referido, los ejemplos sobre coleccionismo, acumulación de tesoros, creación incluso de centros para la exposición y conservación de las obras de arte son numerosos. El propio Pausanias nos habla de cómo en el Poecilo de Atenas se untaban de pez los escudos votivos para evitar la corrosión; o cómo la Atenea Partenos de Fidias se protegía en el Partenón de la sequedad de la atmósfera colocando a sus pies depósitos de aceites para evitar la disgregación de su estructura criselefantina. En Pérgamo, además de las salas para la conservación de los libros, la biblioteca tenía otra de honor para las reuniones académicas, conteniendo esculturas de filósofos, poetas e historiadores. «Era –según Bazin– una especie de pequeño museo histórico, tradición que volverá a usar la Italia del renacimiento.»[23]

7. Del *thesaurus* a los tesoros y relicarios. Cristianismo, edad media y Bizancio

Después del edicto de Milán en el 313, la Iglesia potenció la utilización de formas plásticas propias

frente a las paganas heredadas, pero continuando con el enfoque didáctico que Roma había inspirado, y sin perder de vista ciertos hábitos y costumbres procedentes de la época griega. Así, reconocemos un paralelismo más que mimético entre el *thesaurus* griego –es decir, aquel pequeño monumento o capilla votiva construidos por los habitantes de una ciudad en torno a un santuario, destinado a recibir donaciones, como el famoso de Delfos– y las capillas, ermitas y santuarios cristianos, siempre abiertos a las donaciones y ofrendas de los fieles, enriquecidas constantemente con objetos de culto, exvotos y relicarios. Una costumbre que ha llegado incólume a nuestros días. El coleccionismo, en cualquier caso, fue transformándose así desde la antigüedad en los llamados tesoros eclesiásticos que adquirieron gran desarrollo en la alta edad media.

Durante este primer período, iglesias y monasterios llenaron sus espacios de gran cantidad de obras de arte y objetos de metales y piedras preciosas, pero sólo de uso litúrgico (cruces, copones, misales, relicarios), que a menudo eran profanados, mutilados y robados de los camarines, y a veces fundidos para obtener monedas. En cambio, notables piezas procedentes del paganismo eran también destruidas cuando no podían transformarse en objetos de culto cristiano. El contraste estuvo protagonizado por las series de colecciones de objetos raros (piedras bezoar, colmillos de elefante o cocodrilos disecados, etc.), a los que se atribuían especiales poderes mágicos o milagrosos.

En la baja edad media, desaparecida la preocupación del milenarismo e impulsado el desarrollo de las ciudades, volvieron la estimación por los valores mundanos y las costumbres coleccionistas de los objetos bellos, que contribuían a un mayor bienestar de la vida. Se formaron en Europa grandes colecciones de señores feudales, aristócratas y príncipes, y continuaron las de la Iglesia. En algunos casos, coincidían estos dos aspectos en una misma colección.

Ya en los siglos VIII-IX, el emperador Carlomagno (768-814), creador del Sacro Imperio Romano-Germánico llegó a reunir una fabulosa colección de obras de arte, especialmente romano, y otros numerosos tesoros. Entre ellos, el capturado por el duque de Friul a los hunos, el botín de guerra conseguido por Alfonso II el Casto (791-842) a los musulmanes en la toma de Lisboa (ocupada en el 715), y los presentes que el califa Harun-Al-Rachid (786-809) enviara desde el Oriente y que fueron divididos entre un número de casas religiosas a comienzos del siglo IX.

Los puertos mediterráneos de Lombardía y la Toscana, unidos a la influencia y significado eclesial de Roma produjeron un gran movimiento de antigüedades. Se dice que Henry de Blois, obispo de Winschester, había comprado antiguas esculturas durante la visita a Roma realizada en 1151, y para enviarlas a Inglaterra tuvo que realizar un viaje de alrededor de un mes. Pero, como advierte G. D. Lewis[24] «el movimiento de antigüedades no se redujo a las de Italia. Material exótico de otras áreas que entraba en los puertos pronto encontraba su destino en colecciones reales, en tanto que la participación veneciana en la IV Cruzada a comienzos del siglo XIII consiguió trasladar los famosos caballos de bronce a la Basílica de San Marcos de Venecia».

Otro de los templos y monasterios famosos que acumularon rico patrimonio durante la edad media, además de San Marcos de Venecia, fue el de Saint-Denis de París. Los tesoros de ambos constituyeron verdaderos conjuntos museísticos de obras de arte. Como lo fueron otras colecciones medievales famosas. Así, en Francia, a mediados del siglo XIV, el rey Carlos V el Sabio y sus hermanos Luis de Anjou (rey de Nápoles y Sicilia), Juan (duque de Berry) y Felipe el Atrevido (duque de Borgoña) se dedicaron a reunir gran número de obras de arte, alcanzando a formar colecciones auténticamente impresionantes.

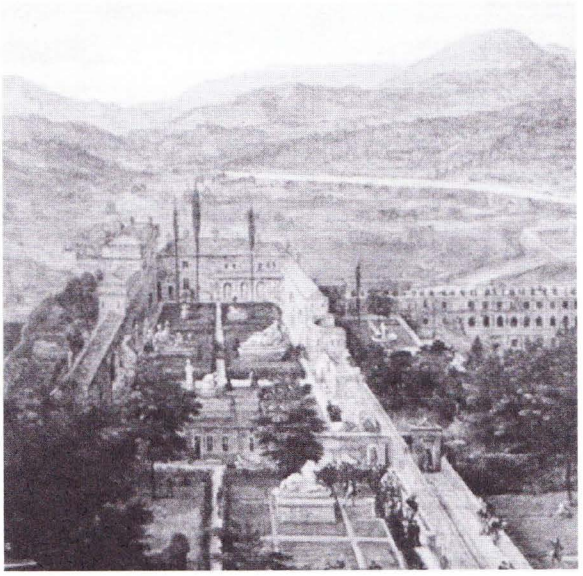
El «espíritu de colección» y el deseo de mostrar los bienes culturales no prevalecieron, sin embargo, en el medioevo a causa, sobre todo, de la concepción vigente del mundo y de la vida; la *Weltanschauung* (visión del mundo) teocrática medieval consideraba la vida humana y todas sus manifestaciones como algo secundario.

De este modo, los objetos artísticos estuvieron guardados, por ejemplo en España, durante casi diez siglos en los monasterios y en los templos, aunque estos objetos se limitaban la mayor parte de las veces a los legados escritos y a las arquetas donde éstos reposan. Desde el siglo VI el lugar destinado a servirles de receptáculo fue el ábside; a partir del siglo IX se conservan –especialmente en las construcciones pertenecientes al arte asturiano– en una cámara situada sobre el santuario, en el ábside central de la iglesia, que se llamó por ello «cámara del tesoro». En otras ocasiones los objetos de valor se resguardaban bajo fuertes bóvedas o en los ángulos de los claustros cistercienses.

Por último, en Bizancio, que había sido adornado con numerosas obras de arte clásico por Constantino cuando la capital llevaba su nombre –y donde se había refugiado el saber, la cultura y el arte después de la caída del Imperio Romano de Occidente (en el 410 fue la toma y saqueo de Roma)– tuvo tres espléndidas «edades de oro» y, por tanto, acumulación de patrimonio histórico-artístico. Pero especialmente por obra de uno de su emperadores, Constantino VII Porfirogeneta, destacado arqueólogo y coleccionista de objetos artísticos, que no sólo mostraba a veces a sus invitados en los banquetes y reuniones, sino que ordenaba se expusieran en la vitrina llamada *pentapyrgion* durante las fiestas religiosas y políticas.

8. Colecciones especiales, cámaras de las maravillas, gabinetes y galerías. Renacimiento y barroco

Suele reconocerse a la Italia del renacimiento el mérito de haber impulsado, mediante el desarrollo del humanismo y la investigación en los testimonios del arte de la antigüedad, si no la creación del concepto de museo moderno, sí al menos el de su precedente histórico más relevante. Las obras y antigüedades expuestas adquirieron entonces un valor ejemplar tanto para los coleccionistas y humanistas como para los artistas. En la segunda mitad del siglo XV comenzó a utilizarse el término *museo* con un sentido cercano al actual, al aplicarlo Cósimo de Médicis a su colección de códices y curiosidades. Un sentido diferente al global helenístico y romano, como expresión que denominaba un centro del saber general humano, como era el «templo de las musas».



Vista de los jardines y del cortile del Belvedere en Roma (1589), según el pintor Hendrick van Cleeve. Detalle del cuadro pintado a partir de un dibujo realizado en Roma entre 1550 y 1555 (Fuente: Bazin, 1967).

Junto al descubrimiento de los monumentos, las piezas de arte escultórico o los textos de la Roma antigua, las cortes renacentistas italianas llenaron sus palacios y sus ocupaciones con la apasionante afición de recuperar la antigüedad.

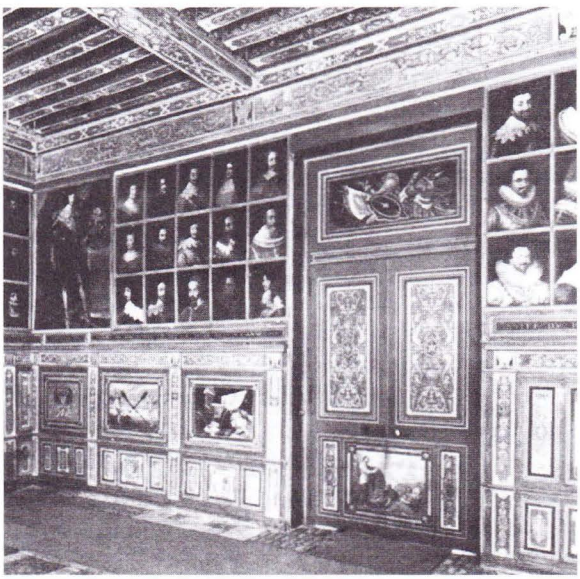
El coleccionismo anterior había puesto las bases del llamado coleccionismo erudito del renacimiento, consecuencia en parte de «una conciencia histórica de la civilización pasada y de una conciencia crítica del presente».[25] Después de la entrega de este período a la recuperación del pasado, no tendrían ya solución de continuidad la formación y el enriquecimiento de las grandes

colecciones,[26] que habrían de constituir pasado el tiempo los museos más importantes. Se producía así uno de los puntos claves en ese proceso histórico objetivo de la creación de las instituciones museísticas que provenía del pasado remoto.

Hugues de Varine-Bohan resume la trayectoria seguida desde su momento embrionario hasta la situación actual con este sencillo trazado:

> Este origen tan esquemático se ha transformado, desde la antigüedad, en los llamados tesoros: primero, los tesoros eclesiásticos, cuando la Iglesia era el lugar de estudio y de conservación de los conocimientos humanos; después, los tesoros reales, en las cortes, consideradas éstas como los centros de las relaciones internacionales; por último, los tesoros llamados «gabinetes de curiosidades» de la gran burguesía y de los aristócratas «cultos», que en última instancia poseían el privilegio de transmitir los conocimientos y la cultura. De este modo se llegó en el siglo XVIII a la creación de los museos institucionales, abiertos a un cierto tipo de público. En los siglos XIX y XX los museos se abren definitivamente a todos los públicos.[27]

Las influencias que guiaron al renacimiento europeo están presentes ya en el quehacer de Italia, cuyas consecuencias fueron la formación de las primeras grandes colecciones. El despertar del interés por la herencia de la Roma clásica y el ascenso de familias comerciantes y banqueras en el área del Mediterráneo norte produjeron tanto la creación de impresionantes colecciones de antigüedades como un relevante patronazgo de las artes. Igual que ocurre con los restantes aspectos de la cultura, la historia de los museos se identifica durante el renacimiento fundamentalmente con Italia. El hombre pasa a ser el centro del universo y como consecuencia se vuelven a admirar todas sus creaciones. Además, la aparición de las monarquías absolutas y el capitalismo de nobles y banqueros contribuyen también a fomentar, insistimos, el coleccionismo y el mecenazgo.



Galería histórica de retratos del Castillo de Beauregard (c. 1627), en el Loira, cerca de Blois, Francia (Fuente: Bazin, 1967).

En la Florencia del siglo XV, como hemos adelantado, Cosme el Viejo de Médicis (1389-1464)[28] inició sus colecciones, a las que llamó *museo*. La colección fue desarrollada por sus descendientes hasta su donación al Estado en 1743 para ser accesible «al público de la Toscana y de todo el mundo».

Los ideales del mecenas renacentista describen una variable que se inicia en el afán de la construcción de grandes obras hasta terminar, en generaciones siguientes, en la sola condición de coleccionistas. La historia de los Médicis es particularmente ejemplar en este sentido, y el *cinquecento* señala, por otra parte, el momento álgido en ambos aspectos. En contraposición al *quattrocento*, el siglo XVI muestra un coleccionismo sistemático, apareciendo incluso los expertos en esta materia que ayudarán al desarrollo de la historia del arte y de la ciencia, e instituciones museológicas.

En este tiempo, los Médicis de Florencia admitían visitantes en sus palacios y hasta recomendaban a sus servidores que proporcionasen un trato atento y agradable a cuantos decidían contemplar sus colecciones. Lorenzo el Magnífico (1449-1492), nieto de Cósimo, llegó a reconocer que el disfrute del arte era un deseo común a toda la humanidad.[29] Contrató incluso al primer conservador de nombre conocido –Bertoldo, escultor, arqueólogo y discípulo de Donatello, (que había recibido la asesoría de este último)–, para que cui-

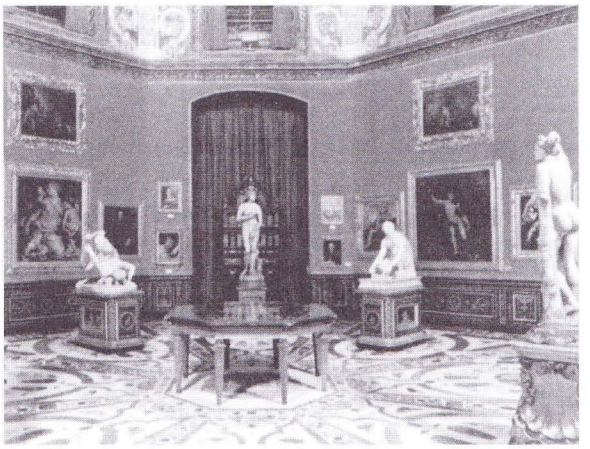
dara, ordenase y protegiera las piezas de su gabinete de medallas antiguas, bajorrelieves, piedras grabadas, bustos, etc., además de sus colecciones de esculturas del siglo XV (Donatello, Verrocchio, etc.) y pinturas de Paolo Ucello, fra Angelico, fra Filippo Lippi, Boticelli, los hermanos Van Eyck..., entre otros maestros de entonces. El gran duque Cosme I (+ 1574) encargó en 1559 la construcción de los Uffizi (1564) a Giorgio Vasari. Históricamente, puede considerarse como el primer edificio proyectado para museo, puesto que las colecciones de arte fueron instaladas en la primera planta (Cosme I la había previsto para los artesanos), dejando la planta baja para «oficinas» administrativas de la ciudad de Florencia.[30] La Galería de los Uffizi pudo ser visitada por el público en 1582, apareciendo incluso en las guías para turistas de la época.[31]

Además de los Médicis, otras familias de Florencia –como los Rucellai, los Strozzi o los Quaratesi– reunieron en sus palacios auténticas colecciones de museo. En otras ciudades o repúblicas italianas las familias principescas guardaron en sus palacios riquísimas colecciones de obras famosas. Así, los Montefeltro en Urbino, los Gonzaga en Mantua, los Visconti en Milán, los de Este en Ferrara, los papas en Roma.

En esta última ciudad, los papas rivalizaban en este sentido con los príncipes y reyes europeos. El Antiquarium, fundado por Sixto IV en 1471, fue abierto al público en el Capitolio romano. Fra Angélico fue promocionado por Nicolás V; Paulo II crea su extraordinaria colección de glíptica; Julio II el museo del Belvedere[32] y León X, ayudado por Rafael –quien realiza una Memoria sobre los monumentos antiguos–, organiza los museos del Vaticano.

Hubo también excepciones entre los papas en cuanto a la afición por el coleccionismo. Así algunos de ellos, como Pío V y Sixto V, retiraron de su recinto gran número de obras que fueron a parar, bajo la imputación de «paganismo», al Capitolio de Roma. Otras, como doce bustos de emperadores romanos, fueron recogidas por el emperador Maximiliano; y los Médicis florentinos procuraron escoger para su colección cuantas obras pudieron.[33]

La Tribuna de la Galería de los Uffizi *(1780), según óleo de Johan Zoffany (Col. Real de Windsor).*



La Tribuna de los Uffizi, *Florencia, en la actualidad.*

En suma, durante el renacimiento, al mismo tiempo que la institución del mecenazgo hacía florecer el gusto por la colección, se renovó el concepto de museo confiriéndole un matiz erudito y humanista. El mecenas trataba de engrandecer su colección proporcionando al artista los medios necesarios para que trabajase a su servicio. El tipo de este personaje quedó, por antonomasia, fijado en *El príncipe* de Maquiavelo y,

sobre todo, en *El cortesano* de Baltasar de Castiglione.[34]

El modelo de Italia fue seguido por los demás países europeos. Durante los siglos XVI y XVII,[35] los reyes, los aristócratas, las altas jerarquías de la Iglesia y la burguesía pudiente se convirtieron en apasionados coleccionistas, y colocaron las bases de los futuros museos nacionales.[36]

En Holanda, por ejemplo, fue la burguesía la que desarrolló el coleccionismo, mientras que en Flandes creó las grandes colecciones la aristocracia, que contribuiría a enriquecer además las de los reyes de España.

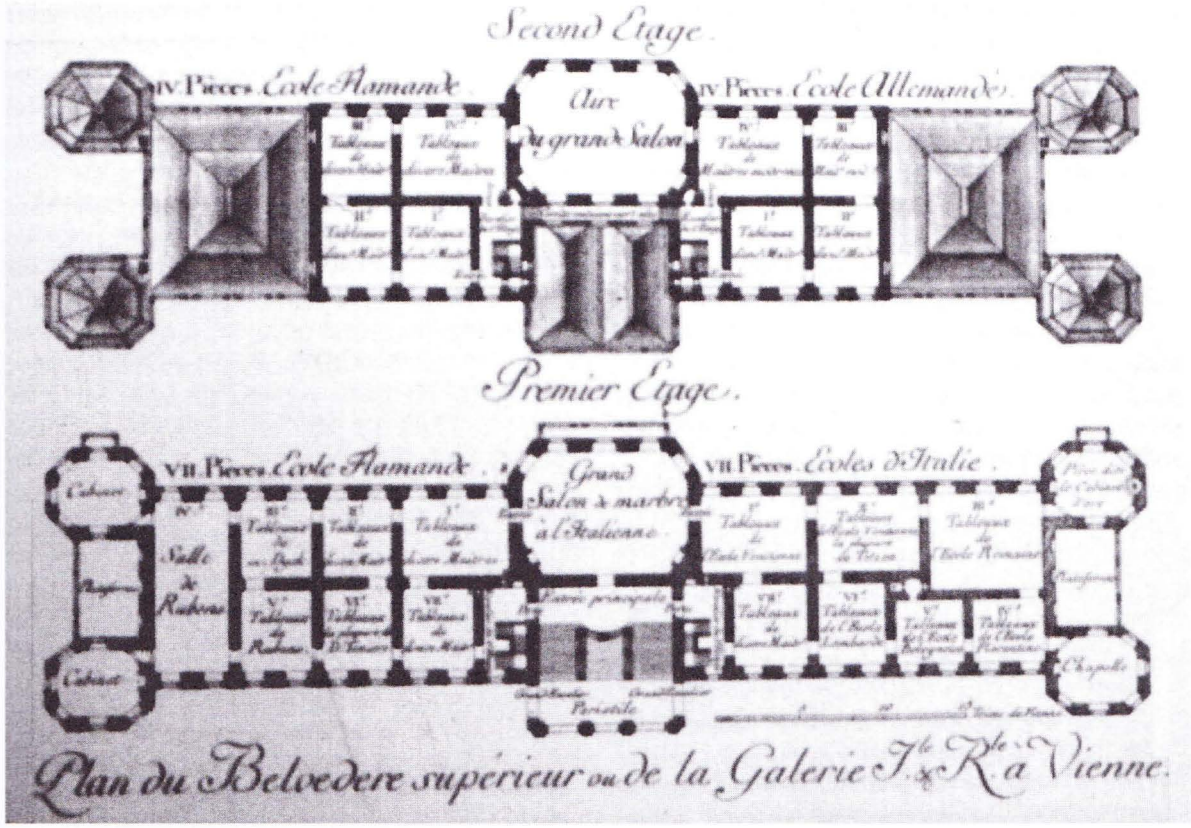
En Francia, el renacimiento contó con un experimentado coleccionista, el rey Francisco I, cuyas piezas eran conocidas por el gran público solamente a través de los rumores que circulaban en la nación, calificándolas como *les merveilles de Fontainebleau*, por ser éste el lugar donde estaban albergadas. Según el historiador Christian Aulanier[37] este palacio se reconstruyó reemplazando a la primitiva fábrica medieval, entre otras razones para acoger las colecciones del rey. Invitó para estos objetivos a famosos artesanos y artistas franceses e italianos, que construyeron y embellecieron este *chateau* situado en un bosque con abundante caza a unos 50 km al este de París. Monarcas sucesores y algunas otras personalidades de la política y la Iglesia ampliarán de modo más ecléctico la colección clasicista de Francisco I, y el conjunto terminaría formando los museos nacionales franceses.

Luis XIV (1638-1715), a instancias de su ministro Colbert, trasladó la colección de Francisco I desde Fontainebleau al palacio del Louvre, donde hizo que se establecieran varios artistas para que así tuvieran la oportunidad de completar su formación estética al contacto con las grandes obras. Sin duda detrás de tan desinteresada acción se ocultaba el enorme pragmatismo de Colbert, quien consideró que así se libraría de los impuestos de otros países. Bajo su mandato las colecciones reales crecieron sorprendentemente con la adquisición de la colección de la corona inglesa, puesta en venta tras la muerte de Carlos I en 1649, y de la colección del banquero francés Jaback, que por dificultades financieras se vio precisado a desprenderse de sus mejores piezas. A esto hay que añadir otras dos colecciones más, la del cardenal Mazarino y la del abad de Marolles, que le fueron regaladas al rey. En 1692 la Academia de Pintura y Escultura se instaló en el palacio, transformándose una vez al año el Salón de Sesiones del mismo en sala de exposiciones. Al final del reinado de Luis XIV la colección se trasladaría a Versalles.

Los reyes de España reunieron la colección de pintura más importante de Europa. Iniciada por Carlos I –el emperador Carlos V– y por su hijo Felipe II (1527-1598), los penúltimos Austrias, Felipe III y Felipe IV, enriquecieron los tesoros de aquéllos mediante obras de arte compradas y traídas de Flandes, Nápoles y Milán. Para este trabajo encargaban a sus virreyes o se valían de agentes especiales. Velázquez mismo fue enviado a Italia en 1649 con esta encomienda. Estas colecciones fueron la base del actual Museo del Prado –el edificio fue construido en 1785–, y dejaron de ser propiedad real para pasar a ser patrimonio del Estado.

En general, como se ha indicado, las colecciones reales de toda Europa crecieron muy decisivamente en los siglos XVI y XVII sobre las iniciadas en la centuria anterior.[38] El rey Matías I (Matías Corvino) de Hungría (1458-1490) fundamentaría las del reino magiar a partir de sus pinturas conservadas en Buda y guardando antigüedades romanas en el castillo de Szombathely.

Por su parte, Maximiliano I de Austria (1459-1519) adquirió una colección para su castillo de Viena. Fernando de Habsburgo –el archiduque de Austria, Fernando del Tirol (1529-1595)– formó una variada colección que incluía marfiles y pinturas de China. Reunió en su castillo de Ambras cercano a Innsbruck más de mil cuadros, una biblioteca de cuatro mil volúmenes, grandes cantidades de medallas, bronces, cerámicas y tapices, cercanos estos últimos al millar. Esta colección, así como la de Rodolfo II, yerno de Carlos V, que había reunido en Praga, fue trasladada



Planta del Palacio Schönbrunn (Belvedere), Viena.

a Viena. Pero el verdadero fundador del museo de Viena fue el archiduque Leopoldo Guillermo, quien nombró conservador de sus colecciones al pintor flamenco David Teniers el Joven, del que dejó testimonio en su famoso cuadro. Estas colecciones fueron trasladadas al palacio del Belvedere, de Viena, y abiertas al público por orden del emperador José II en 1783.

9. Siglos XVIII y XIX: de la colección y el gabinete de curiosidades al museo moderno

Según se admite, a finales del siglo XVII se produce una revolución intelectual, la llamada «crisis de la conciencia europea», que conlleva la sustitución de los viejos conceptos tradicionales por el predominio de la razón. Esta característica, es decir, el conocimiento a la luz de la razón, se materializará durante el siglo XVII en el espíritu enciclopedista.

La nueva concepción racionalista del mundo conduce indefectiblemente al desarrollo de la investigación y de la crítica; lo que junto con los descubrimientos de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya desembocará en una mayor valoración de las civilizaciones de la antigüedad y en un florecimiento más extendido del coleccionismo.

En el aspecto museológico el siglo XVIII aporta un deseo de especialización en lo que se refiere a las diferentes materias museables, alcanzando

la ideología difundida por la Ilustración tanto a la crítica de arte como a las diferentes manifestaciones estéticas.[39]

Los valores culturales, políticos y pedagógicos del museo empiezan a resaltarse con especial acento. Se produce un cambio respecto al espíritu del coleccionismo: la colección deja de ser un elemento de ostentación y prestigio para su propietario, y en cambio se exaltan primordialmente los valores de la historia nacional de cada país. El museo se convierte así en un aula permanente de lecciones históricas. Una historia que habrá de estudiarse con criterios cronológicos cada vez más rigurosos. Por ello, se imponen unas ordenaciones museográficas de orden cronológico muy rígido, que convierte a la exhibición, lógicamente, en instrumento de aprendizaje, sustituyendo en este sentido la labor de las academias, y reutilizándose de este modo como medio de conocimiento y exaltación de los valores históricos nacionales.

Francia fue el país donde los valores del siglo XVIII iban a ser especialmente estimados. Sería también el que destacara en su preocupación por los museos. La Ilustración, la *Enciclopedia* y el propio Diderot estaban convencidos de que el pueblo era capaz de apreciar las obras de arte.

El traslado efectuado por Luis XIV a Versalles permitió la contemplación de la colección real a la corte y a algunos artistas privilegiados. En 1750 decidió Luis XV enviar ciento diez pinturas al palacio de Luxemburgo de París, que fue abierto dos días por semana. Madame Pompadour presionó al rey para que la colección fuera mostrada regularmente al público, pero los cortesanos se opusieron a esta idea y el palacio se cerró.

En 1765, Diderot,[40] haciéndose eco de los deseos del pueblo que desde mediados del siglo XVIII venía solicitando la posibilidad de contemplar los cuadros de la realeza, diseñó en el tomo IX de la *Encyclopedie*[41] un programa museológico para el Louvre, cuyos fundamentos estaban inspirados en el *mouseion* de Alejandría. En este proyecto se pretendía crear un templo de las artes y de las ciencias al que pudieran tener acceso incluso las comunidades de escolares.

Aunque es cierto que el *museo público* fue motivado especialmente por los cambios sociales del XVIII, como derecho de acceso de todos a la cultura y al arte, también lo es que ya en el siglo XVII había habido inquietudes entre escritores, intelectuales y coleccionistas para que sus propietarios facilitasen la apertura al público.[42] En 1778 se piensa seriamente en la creación de un museo de pintura y escultura[43] y, posteriormente, las obras son trasladadas al Louvre donde el conde D'Angivillier, director con Luis XVI de las Construcciones Reales, comenzó las gestiones para el acrecentamiento de los fondos del futuro museo, cuya sede sería la Gran Galería del Palacio. D'Angivillier defendía, con un sentido museológico loable, que debían ser adquiridos aquellos objetos que fueran precisos para cubrir las lagunas existentes con el fin de mostrar al público un panorama completo de las diferentes escuelas. La atención museológica y museográfica propició incluso que en 1784 se nombrase un conservador para el cuidado general de las pinturas y para que su adecuada instalación gozara también de una perfecta iluminación cenital.[44]

Con la Revolución Francesa de 1789 –una revolución ideológica y social–, se consagró en la práctica la teoría de que el arte era creación del pueblo. Su disfrute, por tanto, no podía ser privilegio de una clase social potentada. Ello impulsó más el desarrollo del museo como institución pública. El gobierno republicano decidió en 1791 la instalación definitiva de las colecciones en el Louvre y, mediante decreto, abrió el museo al público el 10 de agosto de 1783, pudiendo ser visitado, en principio, tres días de la «década» (semana de 10 días establecida por la República).[45]

Durante la época de Napoleón –que además de enriquecer considerablemente los fondos del museo los reordenó y catalogó–, el Musée Napoleon y el convento de los Petits-Augustins fueron las dos principales instituciones que recogieron las numerosas obras de arte que llegaban entonces a París. El responsable de haber convertido

el convento en una reserva y salvaguarda de las tumbas reales de Saint-Denis fue el pintor Marie-Alexandre Lenoir.[46] Después de la revolución de 1848 el Museo del Louvre y sus colecciones pasaron a ser propiedad nacional.

A pesar de que el primer museo público de Europa fue el British Museum de Londres,[47] el ejemplo francés repercutió en el resto de los países, en especial, como decimos, en aquéllos que, como España, estaban emparentados por razones de la monarquía y por las relaciones y vicisitudes habidas en la época napoleónica.

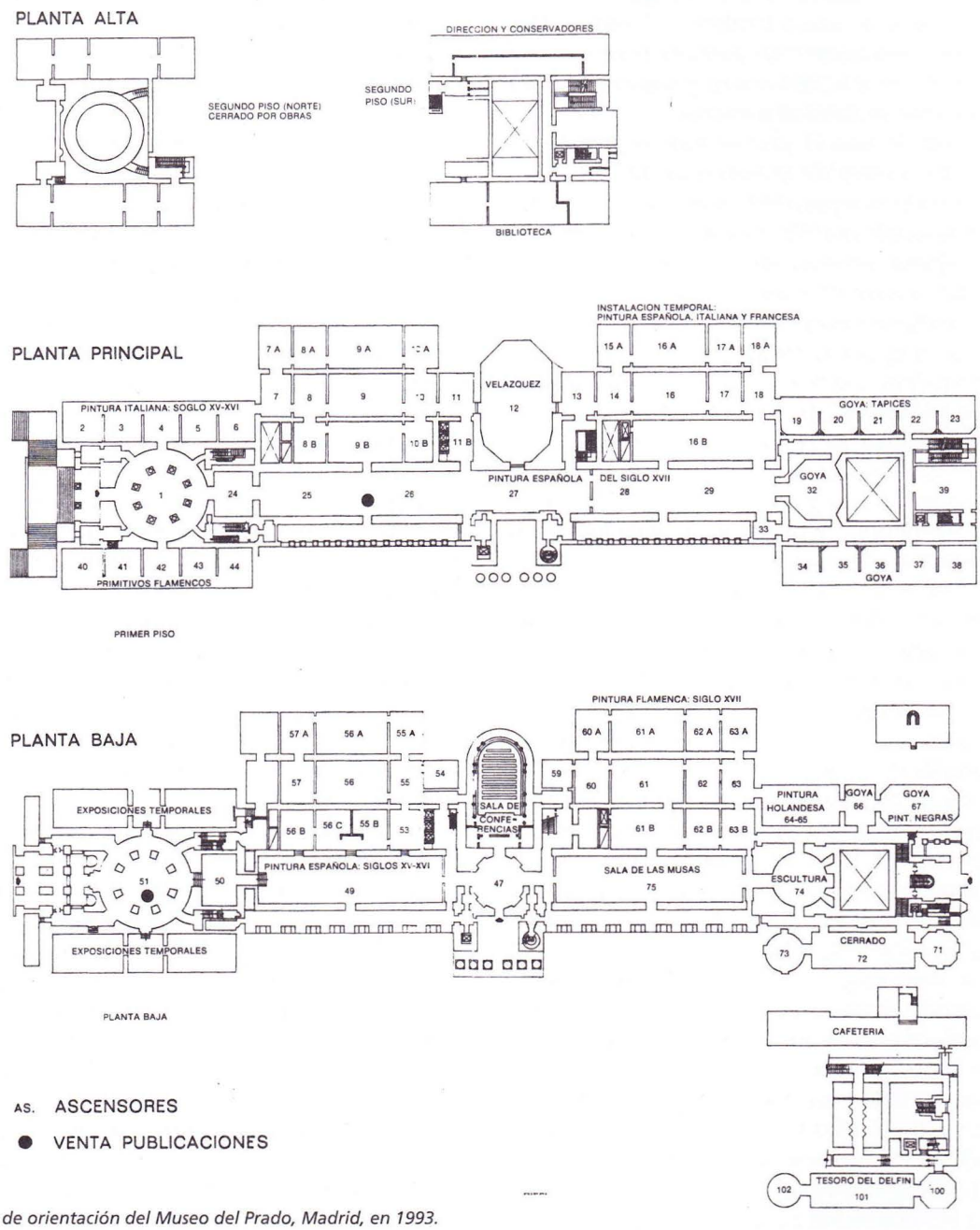
Como después analizaremos, las colecciones de los reyes de España estuvieron instaladas en el desaparecido Alcázar madrileño de los Austrias, en El Escorial, en el Casón del Buen Retiro y en otros palacios, como el de El Pardo, La Granja o de Aranjuez. Podían visitarse las colecciones con permiso especial, salvo aquellas pocas obras cedidas a iglesias (como la de San Pascual de Madrid, que en el siglo XVIII albergó la colección de los almirantes de Castilla), donde podían ser admiradas por el público. Debido a las ideas de la Ilustración y a las estrechas relaciones con Francia, en el siglo XVIII cuajó la necesidad de instalar un museo público en España. El afrancesado marqués de Urquijo (1768-1817) defendió el proyecto de un museo nacional ante el rey José Bonaparte, quien dispuso su fundación mediante decreto de 20 de diciembre de 1809. Lo formarían las colecciones reales, las pertenecientes a órdenes religiosas suprimidas y otras de propiedad privada.[48] Sin embargo fue Fernando VII quien se hizo cargo de la realización del museo, disponiendo primero para su ubicación el palacio madrileño de Bella Vista, pero decidiendo por último su instalación en el edificio que Juan de Villanueva había construido en tiempos de Carlos III, El Prado (1785), para museo de ciencias naturales. El museo nacional de El Prado se inauguró, como se ha dicho, en 1820, pasando sus obras a ser propiedad nacional en 1868.

En toda Europa va a desarrollarse esta tendencia de convertir sobre todo las colecciones reales en museos públicos. Por ello, el siglo XVIII puede considerarse como el creador del concepto moderno de museo, el museo público, que tendría su consolidación en el siglo XIX, y su máximo desarrollo (con sus crisis sonadas y alternativas) en el XX.[49]

En Austria, el emperador Carlos VI trasladó las colecciones de la Corona (debidas principalmente a las comentadas de Rodolfo II y el archiduque Leopoldo Guillermo) con el concurso del conde Althann al antiguo arsenal de Stallburg, cuyas instalaciones duraron desde 1720 a 1728, y cuyo inventario es un ejemplar único museológico.[50] En 1776-1778 José II encarga la instalación de las colecciones en el castillo del Belvedere al pintor Rosa, quien es sustituido en 1778 por Chétien de Mechel, más experto. En 1784 publicó en Basilea el catálogo del museo, que debió abrirse hacia 1781, en que se permitió la entrada al público tres veces por semana. La reforma acometida por Mechel fue muy positiva museográficamente y radicalmente distinta a la planteada por Rosa. Una ordenación museográfica que no gustó a todos, entre ellos Von Ritterhausen, quien llegó a afirmar: «El que desee escribir una historia del arte, puede entrar; pero el hombre sensible debe permanecer fuera».[51] Otros, como el viajero francés L. Viardot, apreciaron en el museo al menos un cierto orden en las colecciones.[52]

En Alemania, donde la Galería de Prusia admitió ya en el siglo XVII la visita de estudiantes de la Academia de Arte, en 1797 Federico Guillermo II ordenó que los mejores cuadros de los palacios reales fueran al Castillo de Berlín y admitió desde esta fecha visitas limitadas. Estudió con el profesor de arte antiguo de Berlín A. Hirt un proyecto para el Museo de Berlín, promulgándose en 1810 la fundación del primer museo público en Alemania, cuya instalación se realizó en 1830 con un riguroso programa museológico, como veremos.

Entre 1780 y 1781 el duque de Baviera, Karl Theodor, instala un museo público en la Hofgartengalerie, un edificio construido sobre las arcadas del patio. En Munich, las colecciones acumuladas por el archiduque Guillermo IV (1508-1550) –fueron aumentadas por Alberto



Plantas de orientación del Museo del Prado, Madrid, en 1993.

V– darían origen a la Alte Pinakotheke, que habría de conseguir su máximo esplendor a partir del siglo XVIII. El *landgrave* de Cassel abriría su galería al público en 1760. La Galería de Dresde, que podía visitarse desde tiempo atrás previa solicitud, adquiere a mediados del XVII una fama bien ganada. Recordemos que Goethe, como hemos comentado, la visita por primera vez en 1786, causándole una honda impresión que quedó reflejada en su obra *Poesía y verdad* (1811).

10. Colecciones y museos públicos. Asentamiento y consagración del museo

En la génesis de la construcción del museo moderno –que, como queda indicado, no puede calificarse rigurosamente así hasta su consolidación como entidad de función pública y social–, intervienen factores provenientes del establecimiento de otras colecciones públicas[53] que precedieron a la conformación de los grandes modelos citados. Junto a los ricos conjuntos (gabinetes de arte y de curiosidades) reunidos durante generaciones por las monarquías europeas, las colecciones de otros sectores de la nobleza, la Iglesia o la burguesía pudiente van a integrar los fondos de los museos públicos, pero también muchos de ellos servirán de ejemplos previos.

Recordemos que en un orden cronológico y con un concepto riguroso, no sólo como precedente significativo, la primera institución en la que convergen una siglo antes de la Revolución Francesa de 1789 casi todos los elementos desarrollados del museo moderno es el Ashmolean Museum de Oxford.[54] El primero de los excepcionales museos que un país como la Gran Bretaña, proclive desde el siglo XVII a su creación (no tanto a permitir las visitas públicas en los primeros momentos), va a organizar a partir de entonces.[55]

El establecimiento de algunos otros museos famosos, aunque en sentido estricto se organicen en el XVIII, llevaba ya incluso siglos gestándose. Es el caso de los museos del Vaticano, cuyas colecciones papales constituyen, como hemos visto, una constante desde el siglo XV.[56] O el de los paradigmáticos ejemplos ya comentados de Francia, España, Alemania o Austria.

Un fenómeno ilustrado que va a trascender los límites continentales europeos antes de finalizar el siglo, extendiéndose precisamente por aquellos territorios por los que circularían los aires de ansia de libertad, antes incluso de la independencia real de las metrópolis. Nos referimos a los países de las dos Américas, pero también a otras latitudes de Asia, África u Oceanía, aunque el mayor desarrollo de estos museos tendrá lugar durante los siglos XIX y XX. Con su establecimiento se desarrollará también un especial espíritu nacionalista y el perfil de institución expresiva de esa identidad nacional, promovidos precisamente por la Ilustración y por los ideales de la Revolución Francesa de 1789.

En este sentido, debemos constatar el hecho de que ya en 1771 la Charleston Library Society de Carolina del Sur anunció su intención de formar un museo con fines didácticos: promover el mejor conocimiento de la agricultura y plantas medicinales en aquélla. O que otro de los primeros museos americanos, el Peale Museum, fue fundado en Filadelfia por el pintor Charles Wilson Peale en 1786.[57]

La influencia europea del museo llegó también antes de finalizar el siglo XVIII a otras colonias, no sólo a las americanas. En la antigua Batavia (hoy Yakarta, capital de Indonesia en la isla de Java), por ejemplo, en 1778 se inició la colección de la Batavia Society of Arts and Science, que llegaría a ser el Central Museum of Indonesian Culture. En otras latitudes, como la India, los orígenes de algunos museos fueron similares. Así, el Indian Museum de Calcuta, basado en las colecciones iniciadas en 1784 por la Asiatic Society of Bengal, y el Prince of Wales Museum of Western India, en Bombay.

Pero el asentamiento del museo en tierras americanas –como en Europa y otros países– tuvo su momento expansivo, insistimos, desde

Museo de Yogyakarta, Indonesia.

comienzos del siglo XIX. En América del Sur, en una primera fase, Argentina funda en 1812 su Museo de Ciencias Naturales en Buenos Aires. Brasil, basándose en la selección de pinturas donadas por el rey de Portugal, abrió al público en 1818 su Museo Nacional, en Río de Janeiro. Colombia inauguraría en Bogotá su Museo Nacional, en 1824; en 1830 lo haría Chile con su Museo de Historia Natural, en Santiago; Uruguay abriría también su Museo de Historia Natural en Montevideo, en 1834. En el norte, la colección zoológica de la Pictou Academy en Nova Scotia, en Canadá, quedó abierta al público hacia 1822; la del National Museum of Canada se inició como parte del Geological Survey en 1843 –trasladándose a Ottawa en 1880–; el precursor del Royal Ontario Museum de Toronto, el Ontario Provincial Museum, sería fundado en 1855.

En Sudáfrica, en 1825 se creó un museo en Ciudad del Cabo, basado en la colección zoológica de sir Andrew Smith. En tierras de Australia, a iniciativa del aficionado naturalista Alexander Macleay se abrió en 1827 lo que llegaría a ser el Australian Museum de Sidney; el National Museum of Victoria, fundado en Melbourne en 1854, fue seguido por la National Gallery of Victoria en 1861, y por el Science Museum of Victoria, en 1870. En el norte de África, concretamente en Egipto, a iniciativa del arqueólogo francés Mariette se fundó en 1857 el Museo Egipcio.[58]

La segunda mitad del siglo XIX va a lanzar definitivamente la creación de museos en los Estados Unidos, desde la iniciativa privada. En este aspecto, es importante la Smithsonian Institution de Washington, D.C.,[59] una entidad de la que dependen en la actualidad numerosos museos, entre ellos la National Gallery (1937). La primera de las sedes históricas de museos, típica en los Estados Unidos, fue la Hasbrouck House, en Newburgh, Nueva York, que sirvió como último cuartel general a George Washington en la guerra de la Independencia. Fue adquirida en 1850 por el estado de Nueva York.[60]

Consecuencia del impulso privado, uno de los primeros museos americanos, el de la Universidad de Yale, tiene su origen en el legado que en 1867 realizó James J. Jarves de sus colecciones. Otros muy conocidos, que provienen tanto de la iniciativa privada como de la participación de las autoridades públicas, nacidos todos ellos a finales del s. XIX, están ubicados: dos en Nueva York, el American Museum of Natural History (creado en 1869) y el Metropolitan Museum of Art (inaugurado en 1870); otro en Boston, el Museum of Fine Arts, fundado en 1870 y cuyo edificio se terminó en 1909; y el Art Institute de Chicago, creado en 1879, que comenzó la construcción de su sede en 1893. Después, durante el siglo XX, el crecimiento de los museos en los Estados Unidos ha continuado de modo espectacular.

En una segunda fase, Iberoamérica ha experimentado también desde finales del siglo XIX

un crecimiento notable de museos, que ha proseguido durante el siglo xx. Nacidos unos con el perfil regional, provincial o local, como el Museo y Biblioteca Municipal de Guayaquil (1862), en Ecuador, el de Ouro Prêto (1876), en Brasil, el Museo Hualpen (1882), en Chile, o los Museos Regionales de Córdoba (1887) y Gualeguaychu (1898), en Argentina; promovidos algunos por Universidades, como el Museo Geológico de Lima, en Perú, o el Museo Geográfico e Geológico de São Paulo, en Brasil; dedicados otros a un tema específico, como el Museo Marítimo de Tigre, en Argentina, fundado en 1892, seguirán potenciándose los museos especializados nacionales y se consagrarán a veces a la memoria de sus personajes históricos (como el Museo Bartolomé Mitre, 1906, de Buenos Aires, al que fuera presidente de Argentina), o a héroes continentales, como el Museo Simón Bolívar (1911), erigido en Caracas, Venezuela, a la memoria del Libertador.

El fenómeno del museo llegó también en su asentamiento a otras latitudes geográficamente alejadas del viejo continente, acaso no tan cercanas a su influencia cultural. En Japón se inauguró ya en 1872 un museo representativo del desarrollo de su floreciente industria y de sus recursos naturales, que constituirá las bases de sus actuales Tokyo National Museum y National Science Museum. En Bangkok, las colecciones depositadas en 1874 en el Gran Palacio se convertirían medio siglo después en el Museo Nacional de Tailandia. En China, donde pueden contabilizarse numerosas instituciones desde finales del siglo xix, debemos resaltar como el primero en sentido riguroso el Museo Nantong, en la provincia de Kiangsu, creado en 1905, al que seguirían en la década siguiente el Museo de la historia de China, en Pekín, y el Museo del Territorio del Norte, en Tiengtsin. La antigua Ceilán (hoy Sri Lanka) abrió al público en 1877 su Museo Nacional; y en 1906 lo hizo el Pesâwar Museum, en el Pakistán.

En el continente africano, durante las últimas décadas del xix y primeras del xx continúan los museos inspirándose en los modelos europeos. Así, en Sudáfrica,[61] pero también en lugares de cultura tan diferente como Zimbabwe,[62] Egipto,[63] Uganda,[64] Kenya[65] o Mozambique.[66]

11. Balance europeo, entre el viejo y el nuevo mundo

En consecuencia, el museo es un fenómeno europeo extendido como institución pública y didáctica sobre todo durante los siglos xix y xx por los más variados países del mundo. Un producto preparado por el desarrollo particular que vivió el viejo continente en el siglo xvii y el xviii en su propio territorio geográfico y antropológico, como podrá comprobarse mejor en el apartado siguiente, y que exportó al resto del mundo, comenzando por sus propias colonias. Un fenómeno radicalmente europeo que arrancará entonces de las metrópolis hacia, sobre todo, los países del «nuevo mundo», para terminar realizando con el tiempo un recorrido de ida y vuelta, como una especie de efecto *boomerang*, muy saludable. Lo es, fundamentalmente, a partir de la nacionalización de las colecciones reales y de otras privadas, como instrumento de carácter ideológico y sociocultural, según se ha visto, más allá de la consideración histórico-objetiva de su proceso.

En síntesis, las fases de este proceso hasta su configuración actual, que coinciden prácticamente con las que marcan la evolución fuera de Europa, pueden sintetizarse en cuatro períodos generales: el primero, de planteamiento y definición como institución pública (1789 a 1850); el segundo, adentrándose ya en el siglo xx, de consolidación internacional (de 1850 a 1914). El tercero, de crecimiento y revisión, será interrumpido por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Después de 1950, se produce una espectacular evolución de los museos, no exenta como las fases anteriores de momentos de crisis y alternativas, que analizaremos detenidamente en el capítulo siguiente.

Citados los más claros ejemplos europeos de museo público en el primer período, se produjo entre 1850 y 1914[67] una proliferación de nue-

vas fundaciones.[68] Con ella llegó la consagración de los museos de identidad nacional que habían aparecido en la primera mitad del XIX,[69] pero también una primera diferenciación tipológica.[70]

A principios de siglo aparecerán en los países industrializados algunos de esos nuevos tipos de museos, que intentarán recoger y exhibir los elementos de su más reciente pasado, conscientes de su importancia sociocultural. Así, tanto en Europa,[71] como –desde esa y otras perspectivas– en los Estados Unidos de América,[72] entre otros países occidentales,[73] se producirá un desarrollo imparable de nuevos museos. Con unas variantes de orientación didáctica peculiares, desde 1917 se potenciarían también los museos en la desaparecida Unión Soviética y otros países del antiguo bloque socialista del Este europeo.

12. El testimonio antropológico. La evolución cultural de la humanidad y el origen de los museos

Complementarias, pero diferentes a la explicación histórico-objetiva del origen de los museos desarrollada por Germain Bazin pueden considerarse algunas otras concepciones que arrancan de posiciones antropológicas, sociológicas o etnológicas. También, aquellas otras que fundamentan su discurso en la evolución técnico-museográfica o en la del carácter instrumental y didáctico que conlleva en sí la institución museística.

La historia de los museos está estrechamente vinculada a la historia de la humanidad y, por lo mismo, a la del pensamiento.[74] El pensamiento (como el lenguaje, al que está íntimamente unido) cumple funciones esenciales en el desarrollo de la sociedad. Cada parcela de esta evolución está marcada por acontecimientos y realidades que el hombre ha venido protagonizando y construyendo. Señalan otros tantos aspectos de la historia de la sociedad y de la evolución del pensamiento, que siempre ha intentado aprehender y eternizar en la memoria colectiva o en instituciones como el museo, en muchos sentidos «propedéutica» (en compañía de la propia naturaleza, las ciencias y las técnicas) para el conocimiento de la evolución cultural de la humanidad.[75]

Hugues de Varine-Bohan[76] ha defendido e impulsado el análisis del origen de los museos desde la perspectiva de la evolución cultural de la humanidad. En 1973 describió sucintamente las tres etapas –preindustrial, revolución/evolución industrial y postindustrial– en que divide este proceso.[77] En él advierte inserto el fenómeno europeo de la invención y exportación del concepto moderno de museo al resto del mundo desde comienzos del siglo XIX.[78]

Es una larga y compleja trayectoria la efectuada desde el *mouseion* griego hasta la aparición y consolidación del museo tal y como lo conocemos 24 o 25 siglos después. La evolución cultural de la Humanidad ha venido definiendo, en este sentido, no sólo esas tres etapas de conformación general desde una perspectiva antropológica o etnológica, sino también una serie de concepciones del museo –más allá de sus modelos o tipologías concretas, como veremos– que explicitan la génesis y evolución de estas instituciones en cuanto instrumentos de expresión y comprensión que han sido y continúan siéndolo de importantes sectores de la historia humana.

El desarrollo cultural ha fijado, especialmente, estas concepciones o modalidades del museo en su evolución hasta la situación actual:

1. Concepción alejandrina, como centro científico y universal del saber.
2. Concepción romana del museum, heredera del helenismo, como templo de las musas o escuela filosófica, pero introduciendo los matices del carácter privado y representativo del coleccionismo, frente a la formulación colectiva del museo ptolemaico.
3. Concepción renacentista, el museo-colección, heredero directo de la concepción romana, pero formulado como el más claro precedente del concepto moderno de museo.
4. Concepción ilustrada, o el museo como instrumento científico y alojamiento (conservación)

de los testimonios del saber y la creación humanas.

5. Concepción revolucionaria: el museo público, como medio de cuestionamiento crítico y lección sociocultural.

6. Concepción del siglo xx: el museo organizado, vivo y didáctico desde los antecedentes del «museo almacén».

7. Concepción posmoderna: el museo como seducción y espectáculo, en la ascensión y autolegitimación protagonística del espectador. (Dentro de los parámetros de la llamada cultura postmoderna que, entroncando con la situación finisecular, está dominado como ella por el consumo y los medios de comunicación, y se encuentra por tanto reestructurado según la lógica de la seducción y del culto a lo efímero.)

8. Concepción finisecular (impredecible futuro del museo): desde la muerte del «invento ilustrado» (museo enciclopédico) a las alternativas fragmentadas, las redefiniciones socioculturales y el nacimiento de la multinacional museística. Una concepción que admite numerosas variantes, como puedan ser: *a)* El museo en sí o de sí mismo (el museo se identifica sólo con el contenedor y sustituye o suplanta a los contenidos). *b)* El museo de tipología o configuración espectacular equívoca (el museo como «espacio para el espectáculo»; o museo como «parque temático» o «feria de frivolidades»). *c)* El museo reciclable o museo comodín (el museo productor de cultura acomodaticia y de rentabilidad sociopolítica coyuntural; o museo-factoría de resultados políticamente correctos). *d)* El gran museo especular (o museo-tribuna y reflejo de líderes idealistas, de las ambiciones y sueños de profesionales, de la eficacia de gestores, de maquillaje de imagen de «nuevos mecenas» y merodeadores del patrimonio y la cultura, etc.; museo de lo inconcreto, difuso, simulador y efectista de una situación siempre cambiante).

Atendiendo al desarrollo de los museos dentro de la evolución cultural de la humanidad, hoy estamos a caballo de planteamientos alejandrinos y renacentistas, somos herederos del afán pedagógico de la Ilustración, nos sentimos en la obligación de desarrollar el concepto de museo público que nos trajo la Revolución Francesa; y hace ya lustros que estamos convencidos de que la superación del museo-almacén no ha liquidado la crisis de identidad y de significación sociocultural aparecida a principios de los setenta y agudizada en esta llamada sensibilidad postmoderna de la situación conocida como finisecular y postindustrial.

Relacionada con la concepción anteriormente reseñada, Hugues de Varine-Bohan manifiesta su postura personal sobre la historia de los museos y sobre la propia institución del museo con cierta amplitud en el artículo de la *Encyclopaedia Britannica* citado, edición de 1974, especialmente en el apartado IV: «*History of museums*», donde proclama de entrada que «la historia de los museos será presentada desde un punto de vista esencialmente sociológico. Se contemplará también la influencia de la historia de las ciencias sobre los museos».[79]

La concepción del museo como centro cultural vivo ha dinamizado prácticamente casi todos los esfuerzos realizados en los veinticinco o treinta últimos años de este siglo en su modernización tecnológica y sociocultural. Un centro cultural vivo al servicio de todos y utilizado por todos que defiende la llamada «nueva museología»,[80] y que proviene de una situación especialmente sensible a la misión y funciones del museo desde la segunda posguerra mundial.

De ahí que, al considerar la evolución de los museos con posterioridad a 1945, defensores e impulsores de las nuevas corrientes museológicas como André Desvallées enfoquen el análisis desde una posición cercana, si no comprometida, a los enfoques antropológicos, etnológicos y sociológicos.[81] Una situación similar parece darse también en el caso de Danielle Giraudy y Henri Boulhet,[82] Oliver Impey y Arthur Mac Gregor,[83] Henri-Pierre Jeudy[84] o Ludmilla Jordanova.[85]

Pero, sin duda, además de la extraordinaria labor teórica y práctica de Georges Henri Rivière desde el ángulo especialmente sociológico y etnológico-etnográfico,[86] uno de los autores que ha abordado con mayor profundidad la historia

de los museos a partir del enfoque sociológico ha sido Kenneth Hudson.[87] «Les guste o no», nos advierte, «en la actualidad todos los museos sean del tipo que sean, son, en mayor o menor medida, museos de historia social, en el sentido de que todo lo que poseen o exponen tiene implicaciones sociales. Algunos pretenden negar este hecho –los museos de arte son especialmente culpables de que persista esta especie de vana ilusión sobre sí mismos–: sin embargo, las "implicaciones sociales" tienen muy distinta significación para los museos grandes que para los pequeños.»[88] «Creo que es enteramente posible –recalca en el prefacio del último de los libros citados– que el día del museo etnográfico ha llegado ya y que, en los años que vienen, los hábitos del hombre serán presentados dentro de un total entorno contextual (...)»[89]

La perspectiva de lo social es determinante para el análisis adecuado de los museos desde la vertiente de la evolución cultural de la humanidad. Considerados de este modo, no parece que su proceso haya obtenido –al menos a mediados de la década de los setenta y según opinión de Varine-Bohan[90]– el desarrollo deseado. Lo que no impide valorar este método de análisis sobre el origen y evolución de los museos como extraordinariamente positivo, hasta el punto de que fundamenta los mayores avances museológico/museográficos alcanzados en las dos o tres últimas décadas de nuestro siglo.

NOTAS AL CAPÍTULO 2

1 Los diversos especialistas en coleccionismo y patrimonio museístico que citaremos en su momento no tienen duda alguna al respecto. Tampoco, el público mínimamente informado. Roberto ROJAS, bajo el título «El museo: testimonio de la historia humana» lo defendía en 1973 con estas palabras: «Las colecciones de objetos contenidas en los museos son un elemento de fundamental importancia en el desarrollo cultural del mundo moderno. Los museos, junto con las bibliotecas y los archivos, contienen los testimonios del trabajo realizado por el hombre a través de toda su historia. Pero el papel que juegan los museos es quizá más amplio que el de las bibliotecas y archivos para conocer la historia de la actividad creadora humana desde los orígenes. Desde hace años, en efecto, se considera que la civilización del objeto y del signo es más vasta y compleja que la de la palabra escrita, puesto que la cultura humana no comenzó con la escritura, ni se reduce a ella, como se había supuesto.
»Por otra parte, las condiciones de la civilización contemporánea, basada en los modernos medios de comunicación de masas (publicaciones ilustradas, cine y televisión), que difunden sobre todo imágenes y signos, conceden una nueva importancia a las culturas del signo cuya forma suprema es el arte» (En *Los museos en el mundo, op. cit.*, 1973, pág. 23).

2 Traducido a los principales idiomas, la edición original en francés (Lieja y Bruselas, 1967) fue seguida por la de París (1968... y 1984). Daimon (Barcelona, 1969) lo publicó en español, como se ha indicado. (Siempre que citemos esta obra lo haremos refiriéndonos a la edición de Daimon, y mediante: BAZIN, G., *op. cit.*, pág...).

3 *Ídem*, págs. 5 y 6.

4 SCHUHL, P-M., *Platon et les Musées, Mélanges d'esthetique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau*, París, Nizet, 1952, pág. 249.

5 Véase *Préhistoire de l'Art occidental*, París, 1965. Anota Leroi-Gourhan la existencia de un instinto de coleccionista en el hombre prehistórico.

6 En *La Muséologie selon...*, pág. 48, donde comenta la convicción de Leroi-Gourhan. Y afirma expresamente: «Se observa este fenómeno en lugares europeos y en el otro extremo del mundo: Dillon Ripley ha podido estudiar manifestaciones variadas en una tribu de Nueva Guinea que permanece en la edad de piedra. En estos orígenes de la humanidad aparecen colecciones, productos del instinto animal de poseer y de la idea humana de crear el saber».

7 G. BAZIN comenta: «El gusto por la colección es sin duda muy antiguo: en el paleolítico, ya reunía el hombre series de conchas, guijarros, huesos de animales que podían servir de adornos a las vestimentas y que constituyen los primeros «tesoros». («La muséologie», art. cit., *Encyclopaedia Universalis*, 1968, pág. 447.)

8 En *Vidas Paralelas* (c. 115 d. C.). «Los monumentos se elevaban con una grandeza que imponía, con una belleza y una gracia inimitables. (...) La admiración por los monumentos de Pericles crece, puesto que fueron hechos en poco tiempo y destinados a una larga duración. (...) Los Propileos de la Acrópolis fueron terminados en cinco años por el arquitecto Mnesicles». (Véase PLUTARQUE, *Vies*, tomo III: *Pericles-Fabius Maximus: Alcibiade-Coriolan. Pericles*, París, Societé d'Edition «Les Belles Letres», 1969, 13, 1 a 16, págs. 29 a 32.) Respetamos en los párrafos que incluimos

la traducción al español de *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, G. Gili, 1982, vol. I a cargo de José Pitarch *et al.*

9 «A la izquierda de los Propileos –escribe Pausanias– hay un edificio que contiene pinturas, y en las que el tiempo no ha sido causante de que estén oscuras; aparecen Diomedes y Odiseo, el uno robando el arco de Filoctetes en Lemnos, y el otro en Ilio la Atenea. Allí, en las pinturas, se encuentra también a Orestes matando a Egisto, y Pílades a los hijos de Nauplio, que vinieron en ayuda de Egisto; cerca de la tumba de Aquiles está Políxena, a punto de ser degollada, y Homero hizo muy bien en omitir acto tan cruel y asimismo me parece bien que haya cantado la toma de Esciro por Aquiles y no como los que dicen que Aquiles hizo vida en Esciro entre las muchachas, cosa que, precisamente, también pintó Polignoto. Y pintó también a Odiseo junto al río presentándose a Nausica y a sus compañeras, todo conforme a como lo dice Homero.

»Hay también, entre otras pinturas, la de Alcibíades y en la pintura se representa el emblema de la victoria de sus caballos en Nemea; y se ve a Perseo cuando fue recibido en Séfiro y presenta a Polidectes la cabeza de la Medusa.

»De lo relativo a Medusa, no quiero hablar mientras trato del Ática. Entre las pinturas, a continuación del niño que lleva las hidrias y el luchador que pintó Timéneto, está Museo: yo he leído poesías en las que se dice que Museo recibió de Bóreas, como regalo, el poder volar, y me parece que esto lo dijo Onomácrito; de Museo ninguna obra es segura, excepto el himno en honor de Deméter escrito para los Licómidas.» (Pausanias, *Descripción de Grecia: Atica y Laconia*, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 95 y sigs.)

10 *Cfr.* OVEJERO, Andrés, «Concepto actual del Museo Artístico»; Discurso de ingreso del Académico electo A.O., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1934 (Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid).

11 En «Museums», *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 24, 15th edition, 1988, pág. 479.

12 Como explica Bazin, «los sutiles coleccionistas de China y Japón evocan a los príncipes y cardenales de los siglos XVII y XVIII. La afición a las colecciones se remonta a los primeros orígenes del Imperio chino y responde a esa veneración por el pasado elegida por los celestes, para los cuales lo que fue es la garantía de lo que es y de lo que será. Rendían culto a los grandes hombres de otro tiempo, los emperadores míticos, los sabios y los filósofos que crearon los cimientos de la civilización y supieron captar las fuerzas de la energía universal, conciliándose con los elementos por la invención de la astronomía, de la adivinación del calendario, de la irrigación, del tejido de la seda, de la agricultura, de la música, de la danza y de las artes, formulando los principios eternos que rigen las relaciones entre el Cielo y la Tierra por una parte y los hombres por otra. Al contrario que en Occidente, siempre movido por una fuerza interna hacia el porvenir, las generaciones sucesivas seguían mirando hacia el pasado, considerado como el modelo a seguir.

»Los chinos tuvieron muy pronto el sentimiento de la historia (...). En una época en que el mundo occidental se hundía en la barbarie, hacía ya siglos que los chinos practicaban el «amateurismo». Sin duda los primeros coleccionistas fueron los emperadores: calígrafos ellos mismos, animaron este arte que en China era tan apreciado como la pintura. Es lícito suponer que Ts'in Che-Huang-Ti (259-210), el gran acaparador de tierras, fundador del Imperio chino y administrador genial, encargó caligrafías y pinturas para el espléndido palacio que se hizo edificar en Hieng-yang. La dinastía de los Han elevará más aún el cetro de las artes; la pintura y la caligrafía se practicaron allí como especulaciones filosóficas. El emperador Wu (siglo II a. C.) instituyó una Academia imperial en donde reunió las pinturas y las caligrafías más renombradas de todas las provincias de China. El último emperador chino de la dinastía de los Han, Hien-ti (190-220), organizó una especie de galería nacional con retratos de sus ministros agrupados en una sala, llamada la Sala del Unicornio (animal fantástico de buen augurio), que recuerda los gabinetes de retratos contemporáneos que se formaban en Europa en los siglos XVI y XVII. Y he ahí lo que será el siglo XVIII en Occidente, el «gabinete de las damas»: un sucesor del trono de los Han encargó al pintor Mao Yen-Chu, especialista en el género del retrato, las efigies de las damas de la corte.

»En uno de sus palacios, llamado de las Dos Misteriosas Terrazas, el emperador Yang, de la dinastía de los Suei (589-604) había instituido dos galerías: una, llamada La Misteriosa Caligrafía, guardaba numerosas obras maestras de este arte, la otra, Los Preciosos Vestigios, estaba consagrada a las pinturas. Pintura y caligrafía iban siempre emparejadas.

»Los T'ang no fueron conquistadores, protegieron las artes, incluso las practicaban cuando tenían ocasión, como el emperador Hiuan, Tsong, que fue pintor y calígrafo. Bajo la dinastía de los Song (950-1260) los emperadores se solían interesar por las letras y por las artes más que por la política, y ese exceso de refinamiento acabó por costarles el imperio; muchos de ellos se dedicaron a la pintura.

»Es la gran época de la crítica del arte en China: los coleccionistas se disputaban las obras maestras de los artistas del pasado o del tiempo presente; sobre esas pinturas, delicadas, evanescentes, insertan sus sellos, inscribiendo a menudo incluso sus apreciaciones; esta costumbre, que proseguirá en las dinastías siguientes, acabará por desfigurar las pinturas chinas, concedía precio a la genealogía de las pinturas y, al igual que hoy, el hecho de haber pertenecido a coleccionistas célebres aumentaba el valor de una obra.

»En la época Song, el Japón, ya en contacto con China desde hacía muchos siglos, imitó el ejemplo de ésta

y promovió el coleccionismo. Hasta entonces los únicos depósitos de obras de arte del Japón eran los de los templos; los aficionados japoneses conquistaron a precio de oro las obras maestras de los grandes artistas de la época Song y más respetuosos que los coleccionistas chinos se guardaban muy mucho de poner en ellas sus sellos, lo que a nuestros ojos da a esas obras, conservadas hoy en las colecciones particulares del Sol Naciente, un carácter especialmente precioso». (Bazin, G., *op. cit.*, págs. 26-27).

13 WARD, Ph. R., «La conservación: el porvenir del pasado», *Museum*, vol. XXXIV, núm. 1, 1982, pág.6.

14 Véase el número especial «Museos en China» de *Museum*, vol. XXIII, núm. 4, 1980.

15 Véase texto y nota 4.

16 BAZIN, G., *op. cit*, pág. 14.

17 Véase cap. I, *El término, el concepto y la definición de «museo»*.

18 «Los escritores romanos satíricos Marcial, Estacio, Suetonio, Juvenal y Séneca han trazado las siluetas de todos los tipos de coleccionista.» (G. BAZIN, *op. cit.*, pág. 17.)

19 «En Roma el rey Atalo hizo una oferta de 600.000 sestercios por un cuadro de Arístides que formaba parte del botín de Corinto...» (*Idem*, pág. 16).

20 Véase CICERÓN, M. T., *Discours*, tomo V: *Seconde action contre Verres*; libro IV: *Les oeuvres d'art*, II y III, París, Societé d'Edition «Les Belles Lettres», 1927, págs. 8-10.

21 Véase VITRUBIO, M. L., *Los diez libros de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Iberia, S.A., 1970. (Por ejemplo, el libro VII, cap. V, págs. 192-194, en el que formula una teoría pictórica («De la manera de pintar las habitaciones»), de clara ascendencia peripatética).

22 Plinio el Viejo nos detalla cuestiones al respecto, como ésta: «Lisipo era muy fecundo y es, tal como ya hemos dicho antes, el escultor que hizo más obras; entre ellas la de un hombre que se frota. Marco Agripa había colocado esta estatua delante de sus baños; agradó singularmente al emperador Tiberio, quien (...) no pudo resistir la tentación de mandar colocarla en su dormitorio, después de haberla sustituido por otra figura. Pero el pueblo romano se mostró de tal manera en contra que en el teatro pidió a grandes gritos la restitución del Apoxiomeno y el emperador lo devolvió a su emplazamiento primitivo». (Véase PLINE, *Histoire Naturelle*, París, Firmin Didot frères, fils et Cie., Librairies, 1865, t. II, lib. XXXIV, 4, págs. 437 y sigs.)

23 BAZIN, *op. cit.*, pág. 15.

24 LEWIS, G. D., art. cit. (1988), pág. 479.

25 TOSCANO, B., «Collezionismo e mercato», en *Enciclopedia Feltinelli Fischer*, «Arte 2/1», Milán, 1971, pág. 106.

26 Las grandes colecciones de arte han sido minuciosamente analizadas por diversos especialistas. Además de autores como G. BAZIN en la *op. cit.*, debemos recordar a SALMON, P., *De la collection au Musée*, Bruselas, 1958; SALERNO, L. (en colaboración con BARBINI, G., ARIAS, P. E., MAFEI, F. y MARCENARO, C.), «Musei e collezioni», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. IX, Firenze, 1963; COOPER, D., *Les grandes collections privées*, París, Port Royal, 1963; HOLST, N. von, *Creators, Collector and Connaisseurs: The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*, Londres, 1967 (1960); IMPEY, O./MACGREGOR, A., eds., *The Origins of Museums*, Londres, 1985; TAYLOR, F. H., *Princes and Artists: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts, 1517-1633*, 1976. Los museos y colecciones de España, además de la *op. cit.* de C. SANZ PASTOR, han sido estudiados especialmente por J. A. GAYA NU—O, en *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1968 (1955), y en *La España de los museos*, San Sebastián, M. Información y Turismo, 1970.

27 VARINE-BOHAN, H. de, en declaraciones a Pierre Kister. *Los museos en el mundo, op., cit.*, 1973, pág. 10.

28 «En 1434, Cosme de Medici puso fin al régimen sostenido por varias facciones de la burguesía convirtiéndose de hecho, aunque no de nombre, en jefe de la ciudad, cuya prosperidad ya estaba declinando. (...) Los Medici, una de las más poderosas familias de mercaderes, que pronto había de convertirse en la primera de Italia en lo que a la banca se refiere.(...) La casa de Florencia se dedicaba sobre todo a operaciones bancarias (el auge de los Medici comenzó con la asociación financiera del padre de Cosme, Giovanni, con la Curia) y al comercio...» (ANTAL, F., *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Guadarrama, 1963 (1947), págs. 25 y 57.)

Según Eilean HOOPER-GREENHILL, el primer museo de Europa fue el Palacio Ricardi de los Medici en Florencia, *c.* 1440, obra de Michelozzo. «El 'primer museo de Europa', el hogar de la familia Medici en la cumbre de su dominio social, cultural y político en Florencia.» *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres, Routledge, 1992, pág. 25. (*Cfr.* cap. 2 *The first museum of Europe?*, págs. 23-46.)

29 Véase BOCCHI, M. F., *La belleza della città di Firenze*, Florencia, M. G. Cinelli, 1677.

30 Véase también PRINI, P., «La Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del siglo XVI», en *Museum*, vol. XXXIII, núm. 2, 1981, págs. 99-115.

31 Francisco I realizó una nueva clasificación de las colecciones, y encargó su instalación en los Uffizi a Buontalenti, quien hizo decorar las galerías con pinturas originales. Con su donación al Estado en el siglo XVIII quedaron los Uffizi convertidos en institución pública. En 1993, los Uffizi sufrieron un terrible atentado con significativos desperfectos, permaneciendo abiertas durante los tres años siguientes sólo 34 salas. La reconstrucción y plan de ampliación en su primera fase propició la apertura al público de 16 nuevas salas el 28 de septiembre de 1996 con la exposición «L'Officina de la Maniera», en homenaje a un doble 500º aniversario de los pintores Jacopo Carrucci, llamado Pontormo, y Giovanni Battista di Jacopo, llamado Rosso Fiorentino, que se había cumplido en 1995, pero que no pudo celebrarse por los desperfectos del atentado.

32 Bramante fue el encargado de proyectar los planos para el Belvedere, donde se albergarían más tarde esculturas importantes de la época clásica. Unido mediante una galería al palacio, se constituyó «Il Cortile», donde desembocaban doce corredores, cada uno de ellos con una visión de Europa y presididas por el Laocoonte, una escultura de Apolo y otras figuras de mármol.

33 Il Cortile se cerró al fin. Durante doscientos años su realidad pervivió solamente en el recuerdo de grabados y vaciados. En esta situación lo encontró Evelyn en su viaje a Roma en 1645. El Belvedere quedó al cuidado del médico papal M. Mercati, quien valoró solamente aquellas esculturas caídas por su condición material, como mármol de la mejor calidad.

Durante el papado de Clemente XIV volvió a renacer el Antiquarium. En Il Cortile no pudieron, sin embargo, exponerse aquellas obras deterioradas, reduciéndose a pocas piezas decorativas de escultura pequeña, algunos sarcófagos, en una nueva galería reconstruida.

Por otra parte, los tempranos museos públicos del Vaticano carecían de adecuada accesibilidad. Para poder visitarlos había que recurrir a alguna persona familiarizada con el lugar.

34 Más que un sentido claro de museo, el renacimiento italiano acuñó y fijó el concepto de colección, cuyo cometido más relevante era el de engrandecer personalmente a su poseedor, de acuerdo con el co ncepto de valoración del individuo, centro y medida del universo.

35 G. BAZIN estudia el coleccionismo europeo de los siglos XV y XVI en el cap. 4 «Las cámaras de las maravillas», y el del XVII en el 5, titulado «El arte real», de la *op. cit.* (1967) págs. 55-81 y 83-106, respectivamente.

36 Como apunta Bazin en otro lugar, «la ampliación del campo de los conocimientos humanos, el culto a los hombres ilustres y a los múltiples descubrimientos que se realizan en el siglo XVI (arte y letras antiguas, ciencias, civilizaciones extranjeras en Occidente), iban a estimular la creación de toda suerte de museos: de historia, de arte, de historia natural, de ciencias. En Alemania, el término *Wunderkammer* designa una colección de curiosidades de la naturaleza y el término *Kunstkammer* una colección artística. En Francia, se dice un "gabinete", "gabinete de rarezas", cuando se trata de objetos insólitos proporcionados por la naturaleza o de objetos preciosos. Esta palabra adquiere en el siglo XVII un valor internacional. El término "curioso" empleado para designar a un aficionado (*amateur*), aparece en el siglo XVI. En Italia, se dirá en el siglo XVIII *conoscitore* y en español *aficionado*. En el curso de los siglos XVI, XVII y XVIII se forman algunas de las grandes colecciones principescas, nacionalizadas más tarde, que constituyen los fondos de un cierto número de museos de hoy día: las de los papas en Roma, las de los Médicis en Florencia, de los Habsburgo en Viena y Madrid, de los Wittelsbach en Munich, de los Hohenzollern en Berlín, de los Borbón-Parma en Nápoles, de los Valois y Borbones en el Louvre, de los Romanoff en San Petersburgo. Inglaterra fue privada de este origen por las ventas, entre 1650 y 1653, de las colecciones de Carlos I, que había tenido el más bello gabinete de pinturas de Europa. Pero en este país se desarrolla muy pronto la concepción del museo público, reunido para servir al progreso de los conocimientos humanos: Ashmolean Museum de Oxford (1677), British Museum de Londres (1753)». (Artículo «Museologie» cit., 1968.)

37 Véase AULANIER, Ch., *Histoire du Palais et du Musée du Louvre*, París, E. des Musées Nationaux, 1947-1955.

38 Modelos a la vez de material científico y arte reunieron la casi totalidad de las monarquías o principados europeos. Así se caracterizaron las contenidas en las «bóvedas verdes» del Palacio de Dresde de Federico de Sajonia (1670-1733). En 1569-1571 Alberto V, duque de Baviera, erigió en Munich un edificio para sus colecciones. El rey de Polonia Segismundo II Augusto albergó su colección en el castillo Wawel en Cracovia.

39 En rigor, los modernos museos se forman en los siglos XVIII y XIX. Fueron los cambios sociales los que plantearon en ese momento el problema del acceso de todos a la cultura y al arte.

40 *Oeuvres esthétiques*, París, Editions P. Vernière, 1968. Salons (edición crítica), 3 vols., Oxford, 1957, 1960 y 1963. Bibliografía crítica sobre Diderot puede verse en SCHLOSSER, J. von, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, págs. 565-566.

41 Dirigida por D'Alembert y el propio Diderot, el tomo I apareció en París en 1751, y concluyó su publicación en 1773. Diderot trazó este programa en su artículo «Louvre».

42 Así, A. Olearius lo demuestra en el prólogo que escribió en 1674 para el catálogo de la colección del duque Schleswig-Holstein y Gottorf. El anatómico Frederick Ruysch permitía siempre la visita de personalidades a sus colecciones. Era, evidentemente, una apertura elitista. Actitud que resultaba común a otras colecciones de otros países. Sólo la nobleza o personalidades, diplomáticos, militares de alta graduación, etc., tenían acceso a las colecciones de Mr. Townley en Londres de la «villa romana».

43 Véase al respecto G. BAZIN, op. cit., págs. 150 y sigs.

44 Fue nombrado el pintor Hubert Robert, quien nos ha dejado numerosos cuadros que representan tanto proyectos para la Gran Galería del Louvre, como lienzos que muestran vistas del museo después de su apertura en 1793.

45 «El gobierno francés de la Convención nacionaliza las obras provenientes de las colecciones reales, las iglesias, los bienes de los emigrados; constituye depósitos, después museos, principalmente el Museo central de las artes, abierto en la gran galería del Louvre el 10 de agosto de 1793, el museo de los Monumentos franceses, museo de historia, abierto en el Convento de los Petit-Augustins en 1795, el Conservatorio de las artes y oficios, Museo de la ciencia, creado en 1793 y abierto en Saint-Martin-des-Champs en 1798, el Museo de historia natural, abierto en el

antiguo Jardín de Plantas del Rey en 1793. Al mismo tiempo, la Convención inaugura un nuevo procedimiento de enriquecimiento artístico y científico: la contribución de la guerra de las naciones vencidas, método practicado por Napoleón que le dará la magnitud de una política europea, suscitando la creación de museos en los reinos vasallos y practicando los cambios entre estas diversas instituciones. Bajo el Imperio, la administración de las Bellas Artes es confiada a Denon Vivant, nombrado en 1802 director del Museo central de las artes que, en 1803, es llamado museo Napoleón» (BAZIN, art. cit., pág. 448. Véase sobre todo su op. cit. (1967), págs. 129-191).

46 Véase LENOIR, M.-A., *Musées des monuments Français, on Description historique et chronologique de Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes celèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art*, 5 vols., París, Imp. Guilleminet, 1800-1806. *Musée Impérial des Monuments Français. Recueil des graveures pour servir à l'Histoire des Arts en France*, París, Imp. d'Hacquart, 1811.

47 Fundado en 1753 con la colección del físico sir Hans Sloane, se abrió al público en 1759, bien es verdad que las visitas se realizaban en contadas ocasiones.

48 El decreto de la fundación del museo Josefino lo reproduce Mariano de MADRAZO en su *Historia del Museo del Prado: 1818-1868*, Madrid, C. Bermejo, 1945, págs. 53-54.

49 Para Henri FOCILLON (véase *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*, Madrid, Akal, 1987 (1931); *La vida de las formas*, Madrid, Xarait, 1983 (1934); *Arte de Occidente. La edad media románica y gótica*, Madrid, Alianza, 1988 (1938)), el museo es una creación exclusiva del siglo de las luces, bien es verdad que continuando la tradición renacentista de los gabinetes de antigüedades y curiosidades. En cambio, para otros autores, como Andrés OVEJERO (en *Concepto actual del museo artístico* (1934)), el museo es una creación de la crítica alejandrina, que se engrandeció con la erudición humanista y se abrió al pueblo gracias a la Revolución Francesa.

Lo cierto es que en su creación influyeron estos y otros factores importantes: como la labor de Diderot ya citada; la *Crítica del juicio* (1790), de E. KANT (versión en español, Espasa Calpe, Madrid, 1977); la *Aesthetica* (1750-1758) de A. G. BAUMGARTEN (Olms, Hildesheim, 1961) y las campañas arqueológicas de J.J. WINCKELMANN y su *Historia del arte en la antigüedad* (1764), la primera historia del arte escrita. (En español, Barcelona, Iberia, 1967). También, la posición de W. GOETHE.

50 Realizado por Althann y decorado con las copias de todas las obras en miniatura por el pintor Fernando Storffer, consta de tres volúmenes (1720, 1730 y 1733). La disposición de las salas se conoce gracias a los aguafuertes de F. von STAMPART y A. von PRENNER, titulados *Prodomus Theatrum artis pictoriae*, publicados en 1735.

51 En *Batrachtungen über die Kaiserlich-Königliche Bildergalerie zu Wien*, 1785. (Cit. por G. BAZIN, op. cit., pág. 159).

52 Véase *Les Musées de l'Allemagge et de Rusie*, París, Hachette, 1844.

53 Como la que en 1523, en la República de Venecia, constituyó el legado de los hermanos cardenales Domenico y Antonio Grimaldi (completada más tarde por los herederos en 1583) al parecer para promover la erudición y favorecer la sede del gobierno. O como la que se formó en Zurich en el s. XVII, al recibir su municipio colecciones eclesiásticas. En este sentido, la ciudad de Basilea también formó una colección pública cuando adquirió en 1661 el rico gabinete de Basilio Amerbach, que iba a ser exportado. Nueve años después lo instaló para su exhibición en la biblioteca universitaria. En 1694, el abad de Saint-Vincent de Besançon (Francia) donó sus colecciones de pinturas y medallones a la abadía para formar una colección pública. En general, en todos los países y sociedades las colecciones públicas se vieron favorecidas por aumentos de los legados y diversas vicisitudes tanto de sus propietarios como de sus descendientes. Es este el caso, por ejemplo, entre tantos otros, de la Colección Olaf Worm, que en 1655 fue transferida al Real Gabinete de Copenhague, a causa del conflicto de intereses entre los herederos, después de la muerte de su propietario.

54 Basado como núcleo esencial en el *Musaeum Tradescantianum* (1656), la Universidad de Oxford erigió el edificio que el 21 de mayo de 1683 inauguraría el Príncipe de York (Edificio que quedó como sede del Museum of History of Science, una vez se construyó e inauguró el nuevo en 1839).

55 Algo más tarde que Oxford (y que Londres con el British Museum, 1759), la ciudad universitaria de Cambridge iba a contar con un museo importante: el Fitzwilliam Museum, debido al legado de lord Fitzwilliam of Meryon. Graduado en 1764 por su Trinity Hall College y muerto en 1816, donaría a la famosa ciudad y universidad de Inglaterra sus importantes colecciones.

56 Al reorganizarse las colecciones, en 1734 se forman los museos del Capitolio, el Palazzo dei Conservatori se convierte en 1749 en galería de pinturas y, en 1772, se abre al público como sede de una amplísima colección de antigüedades el Museo Pio Clementino. Su arquitectura neoclásica, su conjunción contenedor-contenido, fue emulada por numerosos países de Europa.

57 El crecimiento de sus colecciones fue más rápido que el espacio disponible, por lo que fue instalado en el Independence Hall. Luego, y tras numerosas vicisitudes, a mediados del siglo XIX se dispersaron las colecciones, no sin antes haber formado en Londres su hermosa colección de China una gran exposición.

58 Instalado primero en la localidad de Bulaq por Mariette, el egiptólogo sucesor de aquél, G. Maspero, lo trasladó a El-Ghiza y, en 1902, pasó definitivamente a El Cairo, al edificio que actualmente ocupa.

59 El caballero inglés James Smithson

legó un millón y medio de dólares para que se estableciera en los Estados Unidos una institución «para el aumento y la difusión del saber entre los hombres». Después de muchas controversias, en 1846 el Congreso americano aceptó el legado y dictó legislación estableciendo la Smithsonian como una institución encargada de representar «todos los objetos de arte e investigación de curiosidades de historia natural, plantas y especímenes geológicos y minerales» pertenecientes a los Estados Unidos. El United States National Museum se abrió en 1858 como parte del programa científico de la Smithsonian, constituyendo el primero de sus numerosos museos, la mayoría de los cuales están situados a lo largo del conocido Mall de la capital federal norteamericana.

60 Con ello se introdujo el precedente de que las autoridades públicas proveen y mantienen el edificio de los museos, mientras que un cuerpo de administradores asume la responsabilidad sobre las colecciones y el equipo profesional.

61 Entre ellos, los de Grahamstown (1837), Port Elizabeth (1856), Bloemfontein (1877), Durban (1887), Pretoria (1893) y Pietermaritzburgh (1903).

62 En 1901 se fundan los Museos Nacionales de Bulawayo y de Harare, antigua Salisbury.

63 Además del Museo Egipcio citado, a principios de siglo se crean otros dos: el Museo de Arte Islámico (1903) y el Museo Copto (1908).

64 El Uganda Museum (1908) tiene su origen en las colecciones reunidas por los British District Commissioners.

65 El National Museum of Kenya, en Nairobi, lo inició en 1909 la East Africa and Uganda Natural History Society.

66 El primero de Mozambique fue el Museu Dr. Alvaro de Castro, fundado en 1913 en Maputo.

67 El primer período señalado comprende desde la Revolución Francesa de 1789 hasta el fracaso de las revoluciones europeas de 1848-49. En 1848 se publicó el «Manifiesto comunista» de Marx y Engels, Francia pasó a ser República y tuvieron lugar revoluciones en Alemania y Austria. En el segundo (1850-1914), se producen entre otros acontecimientos histórico-culturales la primera exposición mundial en Londres (1851) –la segunda sería en París, en 1855– y después de un trepidante fin de siglo, los acontecimientos precipitarían el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

68 Como ejemplo, citemos Gran Bretaña, donde antes de 1850 había unos 59 museos, creándose 295 nuevos entre esa fecha y 1914.

69 Recordemos algunos ejemplos centroeuropeos: el Museo Nacional de Hungría (1802), fundado en Pest por la Asamblea húngara con las colecciones del conde Ferenc Széchenyi; el Museo de Praga, que en 1818 fue organizado con las colecciones de historia natural de los condes de Sternberg y de otras familias como afirmación de identidad nacional; el Museo de Moravia en Brno (1918) y los de Zagreb y Liubliana (1921). Además de los del antiguo Imperio Austro-Húngaro en Viena y estados de la actual Alemania ya citados, Centroeuropa hirvió materialmente con la fundación de museos en Polonia (el Museo Nacional, ideado en 1775 se creó en 1862; el de Pulawy, cerca de Varsovia, de la princesa Czartoryska, sólo duró unos ocho años a principios del siglo XIX); Grecia instalaría en 1829 su Museo Arqueológico Nacional, en Egina; mientras que una confederación de países (desaparecida hoy día), como Yugoslavia, no fundaría su Museo Arqueológico Nacional de Belgrado hasta mediados del siglo XX, en 1944.

70 Comenzaron a diferenciarse el «museo nacional» (llamado también «histórico») del «museo de ciencias», del «museo etnológico», del «museo de artes industriales», etc. Se producirían grandes avances museográficos y museológicos, como se verá más adelante.

71 Pionera fue Suecia, en este sentido, a la que siguieron los Países Bajos, con su museo al aire libre de Arnheim (1912) y, más tarde Cardiff, en Gales, con el Welsh Folk Museum (1947).

72 La gran importancia de los museos se verá resaltada en los Estados Unidos de América desde 1900 gracias a los extraordinarios legados y fundaciones realizados por los magnates de la industria, el comercio, las finanzas, la prensa, etc. Nombres como Andrew Mellon, Samuel H. Kress, Benjamin Altman, J. Pierpont Morgan, Henry C. Frick, entre otros muchos, están desde entonces unidos a la creación de museos como los de Atlanta, Houston, Denver, Nueva Orleans, Kansas City, etc., o los de la Universidad de Harvard (1928) o la ya citada National Gallery de Washington (1937).

73 G. BAZIN, defendiendo el origen desde las colecciones de la realeza, sintetiza así las fases del «museo público»: "La primera fase puede ser llamada «arqueológica"; se abre con el transporte a Londres por lord Elgin de mármoles del Partenón, adquiridos por el British Museum en 1816, y sigue con los grandes descubrimientos de las grandes civilizaciones clásicas o preclásicas habidas en el Medio Oriente, bajo el territorio del inmenso Imperio turco, son realizados por alemanes, ingleses y franceses. El museo tiende a servir las intenciones políticas de los soberanos, principalmente los museos de historia: Museo de Versalles, consagrado a todas las glorias de Francia por el rey Luis Felipe (1832); Museo de los Soberanos del Louvre, y el Museo de las Antigüedades nacionales de Saint-Germain, creados por Napoleón III; en Viena, Museo de la Armada, construido entre 1850 y 1856, el Tesoro Imperial, abierto en 1871. En el curso de la segunda mitad de siglo, el interés se lleva hacia la pintura y son creados los museos de arte industrial o de arte aplicado a la industria, llamados todavía de arte decorativo, nacidos del sentimiento de inquietud que provoca la conciencia de una decadencia del artesanado; el primero es el Victoria & Albert Museum de Londres en

1851. El mismo desarrollo industrial que había hecho nacer los museos de arte decorativo acarrea en el fin de siglo la aparición de museos destinados a preservar las creaciones del arte popular en vía de desaparición rápida: museos de folklore, museos al aire libre (Nordiska Museet, fundado en Estocolmo en 1873 por el doctor Arthur Hazelius). Esta clase de museo conocerá una gran brillantez en las democracias populares. En Francia, la iniciativa de la organización metódica de los museos de artes y tradiciones populares se remonta a un decreto de 1937, dictado por un gobierno del frente popular. El desarrollo de las ciencias y las técnicas ha hecho nacer museos especiales, que tendrán un gran favor del público en los Estados Unidos de América. Uno de los más antiguos es el Deutsches Museum de Munich, fundado en 1903.

»A finales del siglo XIX, todos los testimonios de la naturaleza y de la actividad humana encuentran así su lugar en los museos. A partir de 1870, fecha de la fundación del Metropolitan Museum de Nueva York, EE.UU. muestra una particular atracción por este modo de formación cultural que es la institución museológica. (...) En este país, se deben los museos en su mayor parte a fundaciones privadas, alentados por las desgravaciones de impuestos que acuerda el fisco a los donantes. Raros son los que pertenecen a las colectividades públicas como la National Gallery de Washington, propiedad del Estado Federal: incluso ésta ha nacido de la donación realizada por el senador Andrew Mellon de sus colecciones y de la cantidad necesaria para construir un museo, presente al que vendrían rápidamente a unirse las donaciones de Kress y Wiedener» (Art. «Muséologie» cit., pág. 448).

74 «Tesoros de la mente –los llama John Fitz Maurice MILLS–, o sea, un medio por el que se pueda establecer un lazo de unión con el pasado del hombre, que nos oriente hacia el descubrimiento de una nueva e inesperada riqueza que contribuya a la mejor comprensión de la historia humana. Y en este sentido, los albergues de tesoros son, hoy en día, los museos...» (*Los conservadores de obras de arte*, San Sebastián, CIM, 1977 (edición inglesa, Londres, Aldus Books Limited, 1973), pág. 7).

75 «¿Son los museos *la memoria del mundo*?», se preguntaba Dominique POULOT a principios de los 80, pasando a analizar después el problema del museo desde un punto de vista fundamentalmente sociológico. (En «L'avenir du passé. Les musées en mouvement», en *Débat*, núm. 12, mayo 1981, págs. 105-115.) En tanto que Jean-Paul ARON, en una entrevista realizada por Philippe Dagen, venía a calificar al museo como «una agresión contra la memoria». (En *Le Monde*, París, 14-1-1989.)

76 Recordemos que fue presidente del ICOM de 1966 a 1975. Su pensamiento ha quedado expresado en artículos como «Museum», *Encyclopaedia Britannica*, Londres, E.B. Inc., 1974, págs. 649-662; «Un musée "eclaté": le Musée de l'homme et de l'industrie –Le Creusot Montceau-les-Mines», en *Museum*, París, UNESCO, vol. XXV, núm. 4, 1973, págs. 242-249; «Le musée moderne», en *Museum*, vol. XXVIII, núm. 3, 1976, págs. 127-139.; «L'écomusée», en *Gazette*, vol. XI, núm. 2, Ottawa, 1978, págs. 29-40: «La participation de la population. Principes», en *La muséologie selon..., op. cit.* (1989), págs. 312-315.

77 En la citada entrevista concedida a Pierre Kister, publicada en *Los museos en el mundo, op. cit.* El museólogo describe textualmente: «Desde una aproximación fundamentalmente etnológica podemos considerar tres etapas:

»Una etapa preindustrial, en la que la iniciativa cultural está difusa en el seno de la población, donde cada hombre y cada grupo social es creador de cultura. En esta situación preindustrial, la palabra cultura no existe. Y excepto para una pequeña élite, sin importancia cultural, el concepto de museo no puede existir. No hay teorización de la cultura, por definición, es una cosa viva; por eso no se habla de ella ni tampoco se acumula, ni tan sólo se la conserva.

»La segunda etapa es la revolución y evolución industriales, que dura hasta la II Guerra Mundial. En esta época asistimos al traspaso de los centros de decisión, de poder, y de los que yo llamo "centros de iniciativa cultural", a las ciudades. Se da un empobrecimiento en el sentido de que el campo pierde en gran parte la iniciativa cultural y abandona su creatividad, que se concentra en las ciudades.

»La tercera etapa es el período postindustrial (me refiero aquí a los países industrializados): Los poderes políticos, económicos y culturales se concentran en las metrópolis y la iniciativa cultural desaparece casi totalmente. Es sustituida por la innovación tecnológica: cualquier problema vital que anteriormente era solucionado por y para la gente ahora se resuelve mediante la gestión de oficinas de estudios, laboratorios y administradores; es decir, los problemas se solucionan también para la gente, pero no son solucionados *por* la gente. En esto radica la innovación».

78 »Ésta es la situación en los países actualmente desarrollados. En los países que han tenido más o menos un mismo tipo de desarrollo, aunque no forzosamente paralelo, como Japón y China, las estapas históricas a que nos hemos referido son similares.

»A partir de principios del siglo XIX, el desarrollo de los museos en el resto del mundo es un fenómeno puramente colonialista. Han sido los países europeos los que han impuesto a los países no europeos su método de análisis del fenómeno y patrimonio culturales; han obligado a las élites de estos países y a los pueblos a ver su propia cultura con ojos europeos. Por tanto, los museos de la mayoría de las naciones son creaciones de la etapa colonialista.

»La descolonización ha sido política, pero no cultural; por consiguiente, se puede decir que el mundo de los museos, en tanto que institución y

en tanto que método de conservación y de comunicación del patrimonio cultural de la humanidad, es un fenómeno europeo que se ha extendido porque Europa ha producido la cultura dominante y los museos son una de las instituciones derivadas de esa cultura.» (Págs. 10-13).

79 El recorrido que hace Varine-Bohan sobre la historia de los museos es, por tanto, esencialmente sintónico no con la materialidad cronológica de los hechos (que lógicamente resulta el soporte de cualquier tipo de análisis), sino con el espíritu que anima y desarrolla la evolución cultural de la sociedad.

Parte del supuesto geocultural que conforma el área mediterránea para aclarar el origen del coleccionismo y los museos, como un fenómeno evolutivo de los rasgos que definieron la civilización clásica grecolatina. Consecuentemente con ello, analiza la influencia tanto del cristianismo y del espíritu religioso de la edad media como, sobre todo, la habida desde el comienzo del renacimiento hasta el apogeo del clasicismo, con la segmentación de la cristiandad y la secularización de la educación; y la decisiva aportación de la aristocracia y de la burguesía cultivada en la creación del coleccionismo sistemático.

El siglo XVIII lo contempla Varine-Bohan como el tiempo de las primeras colecciones públicas, en el que se incluye el comienzo investigador sobre los objetos del museo, su conservación y restauración. Pero también, como el tiempo en que estas ideas se extienden por el mundo eslavo y por Norteamérica.

El período comprendido entre 1790 y 1850 –es decir, prácticamente desde la Revolución Francesa– lo analiza desde el punto de vista de la nacionalización de las colecciones privadas y la eclosión de los museos en la Europa occidental. «Una explosión museológica –escribe–, coincidente con la Revolución industrial, que preservará una parte importante de los valores del mundo antiguo, que de otra manera podrían indudablemente haberse destruido a causa del progreso técnico y económico y de las nuevas modas estéticas.»

La etapa 1850-1950 está marcada por una serie importantes de fenómenos: continuación de la revolución industrial en Europa y los EE.UU. de América; contraste de la institución museística en los regímenes democráticos y en los dictatoriales; las fundamentales transformaciones en las ciencias y el progreso técnico; la expansión colonizadora euroamericana, económica o política, a todo el mundo; la ascensión de los medios de comunicación; la democratización de la educación y la cultura... Nacen nuevas tipologías de museos y comienzan a cuajar las diferentes asociaciones en los países desarrollados. Y, junto a esta expansión museológica a la par que la tecnológica y la científica, hechos tan relevantes como la revolución bolchevique de 1917 o las dos guerras mundiales van a protagonizar cambios profundos en las colecciones y los museos –algunos, destruidos–, y entre otras consecuencias inmediatas de aquella situación cabe contar la expansión del fenómeno museístico en los Estados Unidos, muchas veces a costa de grandes adquisiciones en países devastados o empobrecidos por la guerra. (Se trasladó también la capitalidad artística del arte de París a Nueva York.) La renovación de los museos americanos repercutirá en un viaje de ida y vuelta sobre la renovación de los museos europeos y de otros muchos países del área occidental.

Califica Hugues de Varine Bohan el período 1950-1970 (recordemos que el artículo se publica en 1974) como el de la «organización de los museos», en cuya labor serán importantes la modernización técnica y social-pedagógica de los museos en los países del norte y socialistas europeos (con otro sentido a la expansión acelerada de los norteamericanos) y el impulso otorgado por el ICOM y sus diferentes y especializados comités internacionales. En la modernización y organización de los museos tiene su peso específico la acción de las Asociaciones nacionales de los museos, y el estudio universitario de la museología que se pone en marcha con cierto relieve en universidades como las de Brno (Checoslovaquia), Leicester (Inglaterra), París, Boulder (Colorado, EE.UU.), Nueva York y en otras partes. «La investigación museológica y museográfica –afirma–, los estudios de conservación y los exámenes sociológicos llevados fuera sobre el público se han multiplicado, expresando todos ellos ansiedad y deseo –ansiedad de un museo que experimentan en sí mismo cambiado, criticado y alcanzado por el progreso de la cultura y la sociedad; deseo, por el contrario, de adaptarlo al mismo y encontrar nuevos métodos.» Termina refiriéndose a los museos de Asia, África, Latinoamérica y otras latitudes (un fenómeno también expansivo tanto a nivel de creación de estas instituciones como desde la función realizada por el trabajo de formación de personal especializado) y al porvenir –un porvenir de muchos problemas, tal como se atisbaba a principios de los setenta– que les espera en la sociedad actual. «Socialmente –precisa–, el museo no acepta distinciones de clase, raza o edad. Invita a la apertura del espíritu, al constante conocimiento de los problemas del ayer, el hoy y el mañana. Es, finalmente y además de todo lo anterior, un elemento esencial del entorno cultural del hombre presente y futuro.»

80 Véase en el cap. I el epígrafe *La nueva museología*.

81 Expresiones y contenidos desarrollados por Desvallées en su artículo «Nouvelle mouséologie» (*Encyclopaedia Universalis* cit., ed. de 1989, págs. 921-924), como «Apertura de un ámbito de investigación científica», «La investigación de un lenguaje», «La puesta en cuestión», «Hacia una nueva tipología», «La animación participante», «La revelación del patrimonio», «La conciencia comunitaria y el ecomuseo» o «De la conservación al banco de datos», se refieren claramente a estas preocupaciones.

82 *Le musée et la vie*, París, Documentation Française, 1977.

83 *The Origins of Museum*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

84 *Mémoires du social*, París, PUF (Collection Sociologie d'aujord'hui), 1986.

85 Cuando enfoca su reflexión sobre los museos desde una pespectiva similar a la que hemos tratado, en su estudio «Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museum», publicado en *The New Museology* (1989) cit., págs. 22-40.

86 Véase *La muséologie selon...*, (1989) *op. cit.*

87 Kenneth HUDSON, que ha sido desde asistente en la Universidad de Bristol hasta productor de la BBC y profesor de la Universidad de Bath en Inglaterra, ha adquirido reconocimiento internacional por sus publicaciones sobre arqueología industrial y patrimonio industrial británicos. Pero se ha consagrado como experto en museología a partir de la publicación en 1975, junto con Ann Nicholls, de *The Directory of Museums* (London, Macmillan), una auténtica enciclopedia de los museos del mundo. Son fundamentales desde un enfoque sociológico, sus obras: *A Social History of Museums*, Londres, Macmillan, 1975, 210 págs. con ilustr.; *Museums for the 1980s: a survey of world trends* (con Prefacio de Georges Henri Rivière). Londres/París, Macmillan/UNESCO, 1975, 128 págs. con ilustr.; *Museums of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 220 págs. con ilustraciones.

88 HUDSON, K., «El museo como centro social», *Letra Internacional*, Madrid, 15/16, otoño/invierno 1989, (73-76) pág. 73.

89 HUDSON, K., *Museums of influence*, *op. cit.*, pág. VIII.

90 Ante la pregunta: «¿Ha habido alguna evolución en este modo de considerar el fenómeno de los museos?», por parte de P. Kister, Varine-Bohan contesta: «Fundamentalmente no. Si eliminamos la excepción que confirma toda regla, podemos afirmar que no hay ningún cambio. Casi todos los museos del mundo se han adaptado a las nuevas y diversas situaciones progresivamente, ya que de lo contrario habrían muerto, pero quedan todavía muy lejos de lo que deberían ser. Desde el punto de vista cultural no han evolucionado. Han seguido la moda, con 20 o 25 años de retraso, según el país». (Entrevista cit. en *Los museos en el mundo* (1974), págs. 13-14).

3. Presente y futuro. El museo y la sociedad actual

En 1971, la IX Conferencia General del ICOM celebrada en Grenoble y París tomó como tema de la reunión «El museo al servicio del hombre, hoy y mañana», constituyendo no sólo un giro radical sobre las funciones que el propio Consejo Internacional de los Museos venía atribuyendo convencionalmente a estas instituciones –coleccionar, conservar, restaurar, investigar y comunicar–, sino también el comienzo de una serie de cambios de orientaciones e impulso de nuevas actividades y propuestas, que han terminado por cuajar especialmente en el convencimiento general de la importancia y obligación que tienen los museos a la hora de desempeñar su papel en la sociedad, la educación y acción cultural y el desarrollo de la comunidad a la que sirven.

No incompatibles por válidas y necesarias las funciones tradicionales o convencionales del museo, la Conferencia insistió en que éstas deberán estar «en primer lugar al servicio de la humanidad» y de una sociedad en continuo cambio. Y admitió y sostuvo que «es cuestionable el concepto de "museo" que perpetúa valores a propósito de la preservación del patrimonio cultural y natural de la humanidad, no como manifestación de todo lo que es significativo en la evolución del hombre, sino simplemente como posesión de objetos». Es decir, que el museo no sólo debe servir al visitante tradicional, sino que debe abrirse especialmente a la comunidad, al conjunto social en el que está inserto.

La Conferencia marcó un hito también al utilizarse en Grenoble por primera vez el término *écomusée* («ecomuseo»), y propició la celebración en Santiago de Chile al año siguiente del seminario de la UNESCO sobre la función social del museo en América Latina contemporánea, en el que tuvo lugar la famosa «Declaración de Santiago», considerada unánimemente como el punto de partida del movimiento internacional de la *nouvelle muséologie* («nueva museología»), que preconiza y defiende el museo como instrumento al servicio de la sociedad y de su desarrollo. El ICOM ha sido desde entonces muy sensible hacia este movimiento, y ha asumido abiertamente el debate sobre muchas de sus propuestas, como lo indican, por ejemplo, los temas de las dos últimas conferencias generales: «Museos, ¿posibilidades sin fronteras?» (Quebec, Canadá, 1992) y «El museo y las comunidades» (Stavanger, Noruega, 1995).

Un movimiento que ha revitalizado muchas de estas instituciones, y que ha generado una nueva y rica corriente de pensamiento y positivas perspectivas hacia el futuro, como hemos comentado en el capítulo primero. Pero que necesita para su mejor comprensión de una consideración y reflexión sobre la situación general precedente.

1. Museo y sociedad. El siglo xx: revaluación del museo y especialización de sus contenidos

Entre las notas particulares que distinguen la situación y morfología de los museos en el siglo xx de aquéllas que propiciaron en el s. xix su configuración moderna, destacan las de la especialización de sus contenidos y las mejoras formales y técnicas que acompañan tanto a la acogida y conservación como a la presentación, investiga-

ción y difusión de sus colecciones. Pero, sobre todo, esa última característica que define el perfil de una sociedad muy industrializada (y/o postindustrial), «sustantivamente» diversa de la anterior: el irresistible crecimiento de la demanda del público y su protagonismo en el fenómeno del espectáculo del museo actual.

De ello depende que el museo no se limite en nuestro tiempo a sólo las tradicionales funciones de la recolección, presentación y aumento de sus fondos, sino que haya adquirido en muchos sentidos una cierta dimensión social. Lo que implica una serie de vicisitudes y acontecimientos marcados en ese proceso por la expansión y explotación de la institución museística, su renovación conceptual, tecnológica y didáctica, y por los momentos de crisis y definición de su propia realidad y cometidos.

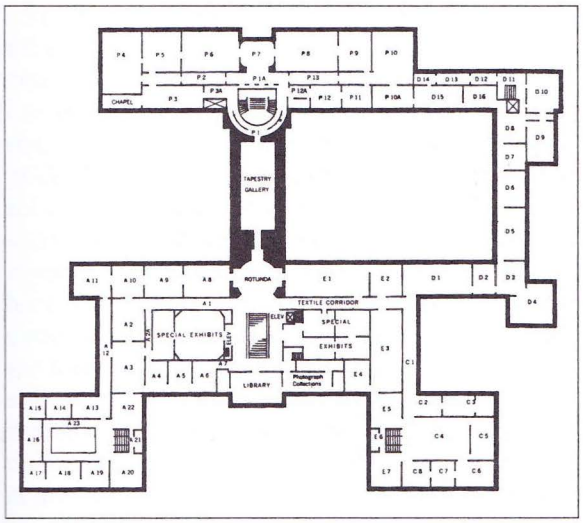
Las diferencias socioculturales existentes entre los diversos países manifiestan, lógicamente, no sólo los contrastes de desarrollo de las sociedades respectivas, sino también en este caso la fase concreta de evolución en que se hallan los museos. Ello no impide, sin embargo, que puedan analizarse de modo análogo idénticas cuestiones de concepto, estructura, función y proyección sociocultural –salvados los matices peculiares–, comunes tanto a los museos de países en vías de desarrollo como a los propios de las sociedades avanzadas.

El problema de «identidad» de la institución en sí misma considerada y de «identificación» o respuesta a una sociedad cada vez más exigente, por ejemplo, son elementos comunes a casi todas las variantes nacionales y supranacionales que vienen configurando los problemas más universales del museo a lo largo del siglo xx, pero que clavan sus raíces, como hemos comprobado, en la situación y mentalidad de la sociedad decimonónica.

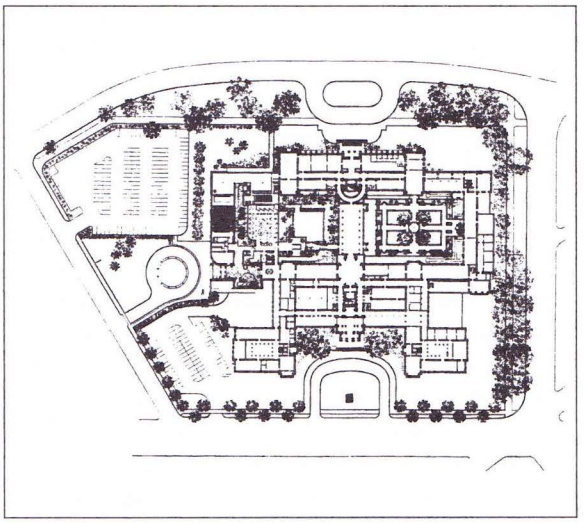
Aplicando criterios sociológicos, las diferencias socioeconómicas y culturales explican por sí mismas algunos de estos problemas. Sin embargo, adquieren su más completo sentido si se contemplan desde la perspectiva que ha generado la invención, desarrollo, asentamiento y exportación del museo: la actitud y posición colonialista europeas. En ese análisis pueden aclararse cuantas crisis, contradicciones, desajustes, etc., conlleva la evolución del museo. Pero también se aprecian los constantes esfuerzos por adaptarse a las nuevas situaciones que esta institución ha sido capaz de lograr en el tiempo y en el espacio a lo largo de los últimos cien años de existencia como institución moderna, junto con sus indiscutibles aportaciones socioculturales.

La primera mitad del siglo xx está marcada por una serie de acontecimientos y sus profundas consecuencias. Entre ellos, dos guerras mundiales, la revolución rusa de 1917 y períodos de recesión económica. Para los museos europeos, van a ser éstos momentos de profunda revisión y reacondicionamiento. Gobiernos, asociaciones profesionales y otros sectores sociales revisan la función o el papel de los museos en una sociedad en constantes y profundos cambios, impulsando una serie de sugerencias para mejorar su servicio al público. En algunos países se desarrollan nuevas propuestas, en otros nacen nuevos museos que continúan reflejado su ascendencia diversa. Pero todas estas tentativas van a fructificar en las tres primeras décadas del siglo en un conjunto de iniciativas institucionales y de grupos especializados que llevarán a término la creación de organismos internacionales y el impulso de la museología –y, consecuentemente, del progreso museográfico en los museos– en diversos países del mundo, especialmente en aquéllos anteriormente colonizados por las potencias europeas, o estrechamente vinculados todavía a sus antiguas metrópolis.

Las experiencias e innovaciones museológico/museográficas introducidas en el primer tercio de siglo, potenciarán algunas décadas después ciertos recursos generales del museo que harán posible la realización de mayores cambios después de la Segunda Guerra Mundial. Entre estas experiencias, debemos destacar las surgidas desde vertientes o ideologías casi antagónicas en la sociedad del siglo xx, a las que de algún modo



Planta del Museo de Bellas Artes de Boston (según Bazin, 1967).

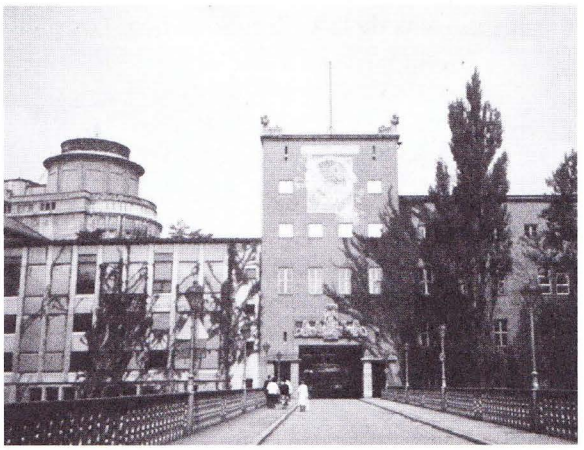


Planta del Museo de Bellas Artes de Boston (Searing, 1982).

ya nos hemos referido: los enfoques de países socialistas del este europeo y las concepciones y transformaciones propiciadas por los países capitalistas occidentales.

Por otra parte, el espíritu nacionalista que acompaña en los albores del siglo xx la revitalización de museos históricos y otros de carácter nacional desde la situación decimonónica, manifestará al filo de la Primera Guerra Mundial su carácter exacerbado. Ello facilitará la utilización política de estas instituciones al servicio de las ideologías fascistas en el período de entreguerras, acuñando si no una nueva tipología sí al menos un nuevo perfil de museo. A pesar de las mejoras museográficas evidentes, en la Alemania nazi y en la Italia fascista, sobre todo, los museos se convirtieron en un instrumento de manifestación de superioridad de estos países sobre los demás, a través de los bienes culturales que acumularon y exhibían.

En Alemania, donde el Deutsches Museum de Munich[1] había llegado a convertirse en 1925 en el medio de expresión cabal de la civilización germánica, en tiempos de Hitler se impulsaron otros dos museos, interrelacionados entre sí, en los que los expertos nazis proyectaron su particular concepto de la museología aplicada: el *Heimatmuseum* (museo de la patria), cuya evolución provenía del siglo xix, y el *Heeresmuseum* (museo de la armada). Sobre todo el primero.[2] En el *Heimatmuseum*, los escolares podían familiarizarse con sus antepasados prehistóricos, y a través de la contemplación de los diferentes objetos de uso diario –que luego modelaban en el taller-museo–, podrían conseguir mayor conoci-



Deutsches Museum, *Munich.*

miento y estima de la raza aria germánica, clave para mantener la unidad nacional en el futuro.[3]

Por su parte, Italia inauguró entre 1926 y 1938 dos instituciones especialmente significativas: el Museo del Imperio Romano y el Museo Mussolini.[4] La reunión de obras maestras de la Roma clásica, obtenidas de treinta y seis provincias del país, constituía un factor esencial para estimular entre la ciudadanía la aspiración del imperio. Una copiosa información acompañaba intencional y programáticamente los objetos artísticos, que convertían la capital italiana en la indiscutible y eterna *Caput Imperii*. La finalidad de los museos y de cuantas muestras se celebran en ellos[5] subordinaba cualquier otro interés pedagógico o cultural a la idea de que Italia llegaría de nuevo a dominar el mundo, aunque de hecho no se tomaban medidas didácticas adecuadas para la mejor contemplación y comprensión de los objetos.

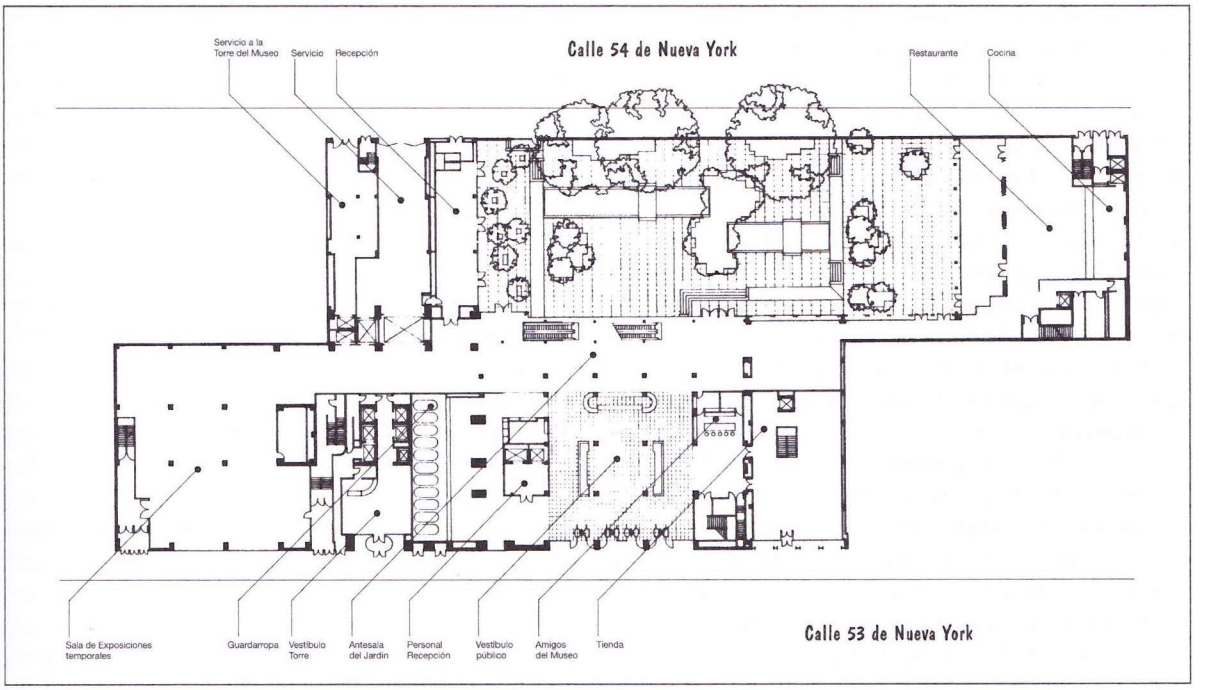
En Rusia, la Revolución de 1917 había proporcionado a los soviets un fabuloso patrimonio que gracias a Lenin pudieron conservar casi intacto.[6] Encontraron en el museo un instrumento especialmente adecuado para los fines de propaganda y educación ideológica del pueblo. Se produjo con ello una reforma museológica de grandes proporciones. En 1921, la Oficina para la Conservación de los Objetos de Arte y Arqueología creada al efecto controlaba ya todos los museos de la Unión Soviética. Los palacios, las riquezas de los zares y otras colecciones privadas confiscadas constituyeron una materia prima excepcional para la creación de numerosos museos,[7] que sólo en el período comprendido entre 1921 y 1936 alcanzaron la cifra de 542 nuevas instituciones.[8]

Durante el período de entreguerras, el desarrollo general de los Estados Unidos de América tuvo también su proyección significativa en el progreso de los museos, especialmente en los aspectos didáctico y de nuevas construcciones. Un fenómeno paralelo o similar al ocurrido en la Unión Soviética, pero de signo totalmente distinto. Puede decirse que el museo adquirió en los Estados Unidos su identidad y perfiles propios en el período que va desde 1914 a 1940, en medio de un clima intelectual propicio para asignársele las funciones de aprendizaje y entretenimiento.[9] Al final de los años veinte, psicólogos reconocidos, como el profesor de la Universidad de Yale, Edward D. Robinson, llegaron a aplicar ya a los museos las teorías de la percepción más avanzadas, con el fin de obtener de ellos el mejor beneficio educador. Desde el otro punto de vista, y tal como señala Laurence Vail Coleman, «el período formativo de construcción se extiende, para ser exactos, desde 1916 hasta 1942. Esto es, desde la terminación del primer edificio racionalmente planificado para lo que hoy puede ser llamado museo con pleno derecho hasta el término de la última estructura museística, en la preguerra».[10]

La amplísima muestra *Armory Show* que tuvo lugar en 1913 en el arsenal de Nueva York constituyó la primera gran manifestación de arte de vanguardia europeo en los Estados Unidos. Pero también fue un revulsivo para proyectar algunos de los nuevos museos que habrían de inaugurarse en las décadas siguientes.[11] En especial, The Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York,[12] abierto al público en 1929; y la ya citada National Gallery of Art de Washington,[13] fundada en 1937 e inaugurada en 1941.

Con independencia del tirón de los museos de arte, pero también resaltando este fenómeno en la sociedad americana de las cuatro primeras décadas del siglo xx, puede contabilizarse de 1916 a 1932 la creación y remodelación de 165 nuevos museos; y de 1933 a 1941, inclusive, la de otros 123. Una expansión extraordinaria que supuso no sólo crecimiento numérico, sino también un salto cualitativo desde el punto de vista de la atención a los problemas de instalación, selección y ordenación de las obras, iluminación y protección de las mismas tanto en las salas de exhibición como en los almacenes de reserva; y, sobre todo, un desarrollo de los recursos didácticos en el museo.

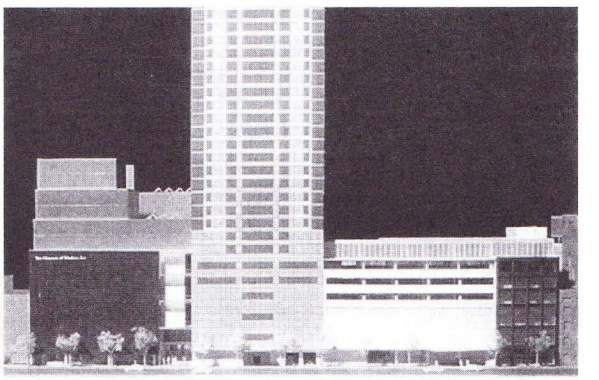
Junto a la democratización de la cultura y el patronazgo de la clase privilegiada al servicio de



Museo de Arte Moderno (MoMA), por Nueva York, plantas después de la ampliación de Cesar Pelli & Associates.

la sociedad, en el progreso de los museos de la primera parte del siglo xx influyó determinantemente otro factor: el turismo. Un fenómeno que traería a los países del área mediterránea y de la Europa occidental cuantiosos beneficios, entre ellos el del desarrollo de los museos de arte y arqueología, especialmente.

La segunda contienda mundial interrumpió brutalmente este progreso. Muchos museos y tesoros europeos sufrieron grandes estragos, cuando no fueron parcialmente destruidos. O tuvieron que soportar el traslado de un país a otro.[14] «La más gigantesca migración fue la de las colecciones de Leningrado, enviadas detrás de los Urales, pero la defensa pasiva más perfeccionada fue la de Francia, realizada a gran escala en todo su territorio, en los castillos de provincias, modelada y reajustada sin cesar para amoldarse a las fluctuaciones de las operaciones de guerra. El director de los museos de Francia, miembro de la Resistencia, comunicó en muchas ocasiones la lista de los depósitos a los aliados, que acusaron recepción mediante diversos mensajes convenidos de la BBC. [...] Los países peor defendidos fueron Alemania e Italia; demasiado confiados en una victoria fácil, procurada por *Blitzkrieg*, los gobiernos de esas naciones, que no habían



Maqueta para la ampliación del MoMA, Yoshio Taniguchi, 1998.

considerado jamás la eventualidad de una invasión, tomaron medidas precipitadas en el último momento. El Museo de Dresde, evacuado bajo las bombas, perdió setecientos cuadros; pero los estragos más sensibles se produjeron en Berlín: tesoros robados, mil trescientos cincuenta y tres cuadros quemados y perdidos, entre ellos cuatrocientos veintisiete anteriores al siglo XIX, y algunos de los más bellos del Kaiser-Friedrich Museum destruidos por la explosión de la Flakturm en Friedrichshafen».[15]

Entre los numerosos acontecimientos de la dramática situación sufrida por Alemania, siguen apareciendo todavía datos y noticias reveladoras del trasiego que soportaron algunos fondos museísticos. Como una colección de 4.500 dibujos y grabados del Museo de Arte (Kunstverein) de Bremen, que tras diversas peripecias durante la guerra fueron en parte robados y en parte dispersados. Pero 364 obras fueron recogidas –concretamente, el 4 de julio de 1945–, de un castillo prusiano por el entonces teniente del Ejército Rojo Víctor Baldin. Trasladadas a la Unión Soviética, hoy se encuentran en el Museo Pushkin de Moscú, esperando su retorno al museo alemán.[16]

La posguerra trajo, por el contrario, espectaculares cambios y un largo período de crecimiento y renovación del museo. Y, si en alguna época reciente del museo podemos comprobar ese efecto bumerán al que antes nos referíamos, es en este período de reconstrucción material, sociológica y también psicológica que siguió a la segunda contienda mundial, cuando los museos van a realizar conceptual, material, legal y organizativamente un auténtico renacimiento.

2. Reconstrucción y metamorfosis (1945-1968)

Pero este proceso de expansión y modernización de los museos se realizó de modo muy diferente en los países europeos –tanto en los occidentales como en los del bloque socialista– respecto del efectuado en los Estados Unidos, Canadá, Australia e incluso Japón. Los países participantes en la contienda, se vieron obligados hasta bien entrada la década de los cincuenta a una laboriosa reconstrucción material, económica y social. Aunque se incluyera también la del patrimonio histórico y los museos, sólo después de restañadas las heridas más graves producidas por la tragedia sobrevino de hecho ese auténtico renacimiento museístico.

Estados Unidos y Canadá desarrollaron a ritmo vertiginoso la creación de nuevos museos,[17] junto con la ampliación y modernización de un gran número de los antiguos, en medio de una situación boyante. Se convirtieron así en punto de referencia para los de otras partes del mundo. El progreso de estas instituciones en el viejo continente encontraría en estos ejemplos elementos valiosos para su renovación, no sólo de carácter técnico y museográfico, sino también de funcionamiento y proyección sociocultural.

No obstante, el desarrollo museístico europeo acontecido en las dos décadas siguientes a la guerra mundial se caracterizó en parte por causas diferentes entre los países sureños del área mediterránea, por un lado, y los nórdicos y los socialistas, por otro. El esfuerzo colectivo de profesionales y expertos, y el interés de los gobiernos por la restitución y restauración patrimonial, así como la convicción de que los museos debían adaptarse a una nueva y prometedora situación posbélica, consiguieron superar los desastres sufridos al propio tiempo que reavivarlos con aliento innovador.

Entre el conjunto de factores diversos que intervinieron en esta recuperación y en la conformación de nuevas tipologías, fue el empuje turístico, como decimos, uno de los más decisivos para los países del área mediterránea; mientras que fueron la visión pedagógica y didáctica del museo, y un nuevo espíritu de servicio a la comunidad, los que impulsaron su renovación en los países del norte y de la Europa oriental.

Los resultados que definieron, en todo caso, a este período de desarrollo extraordinario de especialización de los museos, de modernización

conceptual, tecnológica y didáctica, se hicieron sobre todo ostensibles en la expansión de los museos regionales, de los museos al aire libre, de los museos de arte y los centros de exhibición temporal (kunsthalle), y en la configuración e impulso de los ecomuseos.[18]

La primera parte de los sesenta fueron años especialmente propicios para el desarrollo de los museos de arte, y de los de arte contemporáneo en particular. Los precios de los objetos artísticos y antigüedades comenzaron a registrar un irresistible crecimiento y un flujo constante en galerías, salas de subastas y tiendas especializadas, que afectaban cada vez más a la realidad del coleccionismo y los museos. El tráfico de estos bienes culturales entre algunas ciudades occidentales terminaron por consagrar también al Nueva York de la posguerra como el primer centro mundial del arte, cuyas conexiones y circuitos con Londres, París, Zúrich y más tarde Tokio establecieron un intenso mercado mundial sin solución de continuidad. La explosión espectacular de los precios en el mercado artístico tendría lugar a partir de la década de los setenta y alcanzaría las mayores e inimaginables cotas desde mediados los ochenta y hasta comienzos de los noventa.[19]

Por otro lado, las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial se hicieron notar también en otras áreas y aspectos del patrimonio y la museología, directa o indirectamente relacionadas con la recuperación y restitución de los bienes culturales. Debemos señalar, entre ellas, unas de carácter sociológico y económico-cultural; otras, de definición conceptual y de aplicación técnica y museográfica, ante la aparición de nuevas tipologías de museos; un tercer grupo, impulsado por la «revelación» y concienciación del valor del patrimonio, y por los esfuerzos para mejor conservarlo y acrecentarlo; en cuarto lugar, la apertura hacia una nueva concepción funcional, proxémica, didáctica y difusora de los cada vez más completos servicios socioculturales del museo; por último, la consolidación de instituciones nacionales e internacionales para el estudio, la organización y funcionamiento general y especializado de los museos, así como para la formación adecuada de su personal de trabajo.

Propiciadas las primeras por la evolución y creciente demanda sociocultural y participación del público en los bienes del museo, entre 1965 y 1970 tuvo lugar la aparición y desarrollo del museo del barrio (*neighbourhood museum*). Un centro sociocultural de la comunidad local, creado con el estímulo de los problemas sociales (y raciales) de diversas comunidades cada vez más sensibilizadas, pero que de hecho se convirtió a menudo en una especie de estación difusora en la periferia de los grandes museos situados en el centro de las metrópolis, por cuyo matiz elitista ha sido fuertemente criticado, especialmente en aquel tiempo.

En segundo lugar, el florecimiento de los museos obligó a una redefinición –conceptual y programática– de los existentes, y a una clasificación rigurosa y científica tanto de los antiguos como de los que surgían incesantemente después de la guerra con innovadoras propuestas, cada vez más específicas y expresivas del múltiple abanico del patrimonio, para una nueva sociedad en constante crecimiento de ambiciones culturales cuantitativa y cualitativamente consideradas. El progreso tecnológico vino a contribuir de modo decisivo a la modernización de todas las tipologías museísticas, incluidas aquellas de configuración tradicional o convencional.

En cuanto al tercer grupo, está protagonizado por el entusiasmo y hasta la necesidad de redescubrir la propia cultura, que impulsaron también después de la guerra la multiplicación de las exposiciones temporales e itinerantes. Estas actividades ejercieron en su formalización internacional de intercambios una significativa labor de consolidación de la política de paz entre los pueblos. Con ello, se vitalizó el conocimiento de los diversos patrimonios nacionales, y se intensificaron los esfuerzos para la investigación de las ciencias analíticas y técnicas de la preservación, conservación y restauración de las obras.

Los problemas de embalaje, transporte, seguridad, instalación, presentación, iluminación de

las piezas..., climatización de los museos (temperatura ambiente y humedad relativa), unidos a los planteados por la creciente polución atmosférica, propiciaron el avance museográfico y la creación en 1958 por la UNESCO del International Centre for The Study of The Preservation and The Restoration of Cultural Property (ICCROM) de Roma; pero también la de otros centros y laboratorios. importantes,[20] como el Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas, el del Museo del Louvre (especializado en el análisis de pinturas)[21] y el del Museo de Historia Natural, en París.

La apertura señalada en el cuarto grupo incluye la aparición en la escena museística de la búsqueda de un nuevo lenguaje museográfico, a partir sobre todo de ciertas ideas sobre su función didáctica, la educación popular y la democratización de la cultura. Con ello, se impulsó la experimentación de técnicas que consiguieran hacer llegar la presentación de las obras, el mensaje del museo, a cuanto mayor número de visitantes mejor.

La renovación museológica iniciada en los años sesenta/setenta y consolidada en los ochenta bajo la comentada posición de la «nueva museología»[22] ha sido desde entonces un vehículo dinamizador de esta apertura del museo, en la que a la par que las innovaciones museográficas impulsadas han cuajado otros planteamientos (inéditos hasta hace unos años) de museos llamados a veces heterodoxos, alternativos o de nueva tipología, etc. Una posición crítica, profundamente abierta a la solución de problemas presentados por la complejidad de un cada vez más vasto patrimonio y por la necesidad y demanda de una sociedad en constante transformación.[23]

En el último grupo de las repercusiones (a corto y medio plazo) que produjo la segunda contienda mundial está el nacimiento (o la potenciación) de instituciones, organizaciones y asociaciones nacionales e internacionales que van a crear no sólo una amplísima infraestructura de apoyo a los museos, sino también el desarrollo de un conjunto de profesiones en torno al patrimonio histórico y a estas instituciones. A nivel internacional, debemos insistir en la importancia del International Council of Museums (ICOM) con sus comités especializados[24], y el International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), de Londres, bajo el amparo de la UNESCO.

Muchos países poseen una serie de organizaciones y asociaciones especializadas que han fundado sus numerosos museos locales, provinciales, regionales o nacionales, desarrollando al propio tiempo una intensa actividad de formación del personal, publicaciones, conferencias y otras facetas de difusión sociocultural. Habituales en los países de cultura anglosajona, destacan sin embargo los Estados Unidos de América, donde la proliferación de asociaciones es sorprendente[25] y donde han conseguido una extraordinaria dinamización.

Entre todas ellas, además de la American Association of Museums y la American Association for State and Local History, destaca como única desde el punto de vista de su oferta –no sólo en Washington D.C. sino in situ donde se la requiera–, bien de formación del personal, bien de provisión de recursos sobre todos los demás aspectos de las operaciones de los museos: la ya citada Smithsonian Institution, en este caso a través de su Office of Museum Programs, al que pertenece el Museum Reference Center, creado en 1974.

En el Reino Unido destacan otras cuatro asociaciones. La pionera es The Museums Association,[26] fundada en 1889, a la que pertenecen los cerca de 3.000 miembros del cuerpo de museos británicos. Con más de un siglo de existencia,[27] la labor de esta emblemática asociación cuenta en su haber con una inestimable aportación conceptual, técnica y difusora en el campo de los museos, además de protagonizar en los últimos tiempos un esfuerzo conjunto con otros medios en el plan actual de renovación de los más importantes británicos.[28]

Incluidos los citados, en todo el mundo existen unos treinta países[29] que poseen este tipo de asociaciones. Con mucha o normal vitalidad, lo cierto es que han contribuido –y contribuyen to-

davía– a la renovación de los museos en sus respectivos países.[30] Algunas, como las Asociaciones de Amigos de los Museos, que agrupa la World Federation of Friends of Museums (WFFM) colaboradora a nivel internacional con el ICOM, arrancan de tiempos remotos, herederas de los afanes y el clima de las élites ilustradas.[31]

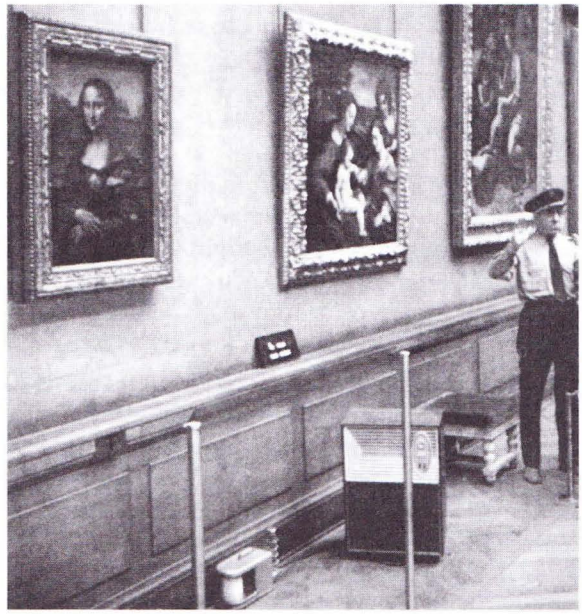
Otras instituciones internacionales relevantes en el campo de la organización, comprensión y apreciación de los museos son: la Association of Science-Technology Centers (ASTC) (fundada en 1973 y con sede actual en Washington), la Commonwealth Association of Museums (en 1989 estaba radicada en Calgary, Canadá) o el International Laboratory for Visitor Studies (ILVS), creado en 1986 como una organización no lucrativa dentro del departamento de psicología de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee, en Estados Unidos.

3. Crisis y replanteamiento (1968-1977)

La efervescencia sociocultural que había venido cuajando desde la inmediata posguerra terminó por definirse en una actitud de contestación global en torno a los acontecimientos protagonizados por la revolución romántica del mayo francés de 1968. Los museos se convirtieron en punto de mira de esta contestación. Espontáneamente se erigió en París una agrupación de profesionales que arremetió contra estos organismos calificándolos como instituciones pasivas y burguesas, coincidiendo con una generalizada concienciación del valor social y la democratización de la cultura. Al propio tiempo, se extendió esta actitud por los diversos países del área occidental, resucitando incluso argumentos cercanos a los utilizados cinco décadas antes contra los museos por los futuristas revolucionarios.[32]

Una crisis de conciencia hacia esta actitud de contestación de 1968 respecto a los museos no resultaba, por consiguiente, desconocida, sino que pareció resurgir animada por las innovadoras propuestas socioculturales, y muy especialmente por el giro copernicano que vino a ser el movimiento del *conceptual* frente a ciertos convencionalismos y tradición del arte *objetual*. Y que encontraba ilación lógica con otras actitudes que cíclicamente han aparecido desde principios de siglo de modo casi ritual, entre ellas incluso las de algunos conservadores de museos como Salmon Reinach quien, junto con Maurice Barrès, los había calificado ya de «depósito de cadáveres», de «cementerios», de «hipogeos», a comienzos de la centuria. También los pintores fovistas –no sólo los futuristas– habían pensado en la «quema» de estas instituciones, conocedores sin duda de lo que ya a principios del siglo XIX mantuvo al respecto el grupo más avanzado y radical del taller de David.

En todo caso, en mayo de 1968 estudiantes y profesionales protestaron ardientemente contra la realidad y la imagen balzaciana del conservador y sus colecciones polvorientas en el museo, convirtiéndose en expresión sintomática de esa crisis de identidad y confusión funcional que representaba esta secular institución frente a las aspiraciones de vitalismo y dinamicidad que exigía la demanda popular, reclamando su su-



La Gioconda. Museo del Louvre, París, en los años setenta.

presión. «¡La Gioconda al metro!» (*la Joconde au métro!*) se consagró como el grito de guerra que removió las más altas instancias y los más involucrados estamentos de la política cultural y museística de Francia, cuyas repercusiones se vieron rápidamente secundadas por grupos de artistas en países como Estados Unidos, que pretendieron arrojar el arte de los museos. Una figura tan representativa como Vasarely, no dudó en afirmar en 1970: «Quiero terminar con todo lo que precisamente quiere el museo: la obra única e irreemplazable, el peregrinaje, la contemplación pasiva del público».

Esta situación venía alimentada por varias causas coincidentes. Entre ellas, la convicción de los más dinámicos conservadores de museos conscientes de la necesidad de entrar en la cuestión de fondo y reflexionar sobre la reforma de su propia profesión, aunque su aviso de alarma llegaba un poco tarde y sus propuestas no fueron tenidas en cuenta por los poderes públicos. De todas formas, la contestación tanto interna como externa siguió su curso y produjo consecuentemente una brecha imparable. Otras causas confluyentes fueron las determinadas por la concepción y el ejercicio de las «casas de la cultura», cuya función estaba marcada principalmente por su carácter de animadores culturales en el medio más cercano al público, en contraposición a la labor «estable» de los museos.[33] Y decisivas fueron –debemos repetirlo–, las causas de la crisis de identidad, de función, de servicio y rentabilidad sociocultural que acabaron por poner en cuestión incluso la propia existencia del museo como institución y en cuanto que instrumento cultural.

La puesta en cuestión más conocida –y seguramente el detonante final de un proceso que llevó a tocar fondo en el problema– se produjo durante la sesión plenaria de la citada IX Conferencia General del ICOM celebrada en París y Grenoble, en 1971, dedicada a las cuestiones de «El museo al servicio del hombre, hoy y mañana», o «Actualidad y futuro». En ella tuvo un papel muy destacado, de protagonista indiscutible, un profesor de la república de Dahomey, S. Adotevi. Sometió a una crítica total no sólo el espacio museístico y su contenido, sino también la realidad y justificación de estas entidades en tanto que medios o vehículos de la cultura. Fundamentó su poderosa argumentación –por intentar resumirlo– en conceptos y términos antropológicos, rompiendo los estrechos y viejos esquemas de una mentalidad occidental, heredera del invento europeo del museo, en cuyos límites y convencionalismos no cabía el sentido integral de la cultura.

Para justificar la cualificación de instrumento cultural, el museo debe soltar lastre tanto a nivel del espacio («templo», «palacio», «mausoleo») como al de los contenidos («tesoros» de las élites) y adquirir una dimensión contextualizada, expresiva de un desarrollo global de la humanidad. El objeto museable no puede alzarse por sí solo como testigo de civilización, simplemente por colocarlo en un espacio museístico, no importa cuál. La sacralización museística cierra la posibilidad de una dimensión auténticamente reveladora de la evolución cronológica de la historia, de los seres vivos, de la humanidad, si no se contempla ese bien cultural musealizado inserto en su propio ambiente.

Consecuencia del espíritu renovador que emanó de aquella Conferencia del ICOM y de otras reuniones han sido el convencimiento y el interés por temas que superan los puros aspectos técnicos en el museo. También, una clarificación más rigurosa de los objetos musealizados. El desarrollo de las ciencias humanas y la primacía otorgada a la antropología, junto con una concepción interdisciplinal de la museología, han propiciado una investigación que se ha traducido en la universalidad de los conocimientos dentro, como se admite, de una unidad cósmica y biológica. En este contexto hay que contemplar la conformación (pero también la elocuencia) de los museos de la técnica y la industria, los museos de parques y los ecomuseos en diferenciación sensible con los clásicos museos de ciencias y los de historia natural.

En otro sentido, y como consecuencia también de aquella puesta en cuestión de la existencia misma del museo que capitalizó la con-

testación de mayo de 1968, el bien musealizado, tanto tiempo concebido como objeto de delectación –que ha caracterizado especialmente a la obra de arte–, se torna desde entonces sobre todo en objeto de consumo, en un instrumento de los *mass media* y hasta en objeto de sometimiento. El museo, en un estabecimiento educador, dispuesto a reemplazar la delectación por el conocimiento y a facilitar la toma de conciencia.

La concepción pluridisciplinal alcanzará a partir de la reivindicación popular de aquel acontecimiento contestatario los más altos, paradigmáticos pero también contradictorios resultados en el área de los museos de arte: el Centre National Georges Pompidou de París. Una institución que ha definido paradójicamente las aspiraciones de un período de replanteamientos y expansión tan esplendorosa del museo como fueron los años ochenta. Inaugurado en 1977, el popular Beaubourg ha sido finalmente puesto también en cuestión y abandonado internacionalmente como modelo a imitar.[34]

Pero la crisis y el replanteamiento del museo consiguió también a partir de entonces el camino hacia una nueva tipología, cuyas líneas de definición señalan de una parte su natural y privilegiada condición de centro de conservación, investigación y difusión de los testimonios naturales y culturales originales, así como su responsabilidad de constituirse, según su especialidad, en auténticos conservatorios de los ejemplares o especies, y en –como insistirá Hugues de Varine-Bohan– un banco de datos. De otra, el museo debe ser un instrumento fundamental y permanente de acción educadora mediante el acercamiento a la realidad concreta, y hasta instrumento de desarrollo controlado de la economía, sin olvidar que debe hacerse cálido, accesible y participativo culturalmente hablando a todo tipo de visitantes.

Como centro de conservación y exhibición, el museo no regateará tampoco esfuerzos para beneficiarse del progreso técnico y científico en la recuperación patrimonial. Pero sobre él aleteará durante lustros la sombra tentadora de algunos de preferir más el esplendor de un museo-centro de información y comunicación de resultados inmediatos y «políticamente correcto», que consolidar a medio o largo plazo ese otro museo-centro de conservación, investigación, presentación, incremento del patrimonio y difusor socio-cultural. Son los signos de los tiempos. Muchos son los que han deseado terminar con el carácter «sacrosanto» del museo del pasado e implantar el «culto al presente» mediante la lógica de la seducción y de lo efímero. Pero son más, sin duda, los que intentan compatibilizar el carácter de la cultura de la conservación con el deleite y el enriquecimiento del patrimonio, incluida la seducción de lo permanente.

4. En la sensibilidad llamada posmoderna de una situación conocida como postindustrial (1977-1992)

A mediados de los años ochenta estaban comúnmente de acuerdo gran número de pensadores, sociólogos, críticos, etc., en calificar de posmoderno al estado de la cultura en las sociedades más desarrolladas. Una concepción que venía afianzándose desde finales de los setenta para explicar la situación que acontece cuando las sociedades llegan a un estadio de esta naturaleza. Es decir, cuando las sociedades alcanzan la llamada edad postindustrial y las culturas la edad posmoderna, se produce una serie de transformaciones en las reglas de juego de las artes, las letras y las ciencias, que los especialistas y casi inventores como Jean-François Lyotard[35] (también Frederic Jamesson[36] o Jean Baudrillard,[37] especialmente) han definido como de honda significación: el saber cambia de estatuto. Otros intelectuales, como Jürgen Peper,[38] Jürgen Habermas[39] o Gerald Graft,[40] entre otros muchos, habían presentado ya o lo hicieron inmediatamente después serias preguntas que cuestionaban abiertamente si la expresión «movimiento posmoderno» representaba adecuadamente los objetivos y prácticas de la cultura contemporánea.

La cuestión esencial estriba en la pérdida de confianza, a través del devenir histórico, en la capacidad de la razón, que legitimaba las manifestaciones culturales y artísticas anteriores a la condición posmoderna. Esa pérdida de capacidad se manifiesta en las vanguardias artísticas, por lo que la posmodernidad no cree en la razón y sí en el individuo; no en la ciencia y sí en el «sabio», y por tanto la legitimación de la ciencia y el arte se realiza al margen de cánones enciclopedistas: el saber en su forma contemporánea ya no es ciencia, sino que se ha transformado en capacidad de relación; es información. Los conceptos de ambivalencia, polivalencia y ambigüedad han hecho desaparecer los de unicidad y univocidad, por lo que resulta imposible aplicar los clásicos cánones de las clasificaciones artísticas.

Y al hablarse de estilo posmoderno, de hombre posmoderno, de cultura y arte posmodernos, en realidad podría comprobarse la imposibilidad de su definición, que radica en que todo ello se convierte en una eclosión multifacética, pancultural y panartística. Nada se consolida, como moda[41] que es, por lo que toda manifestación especialmente la artística surge y se muestra como «proyecto», aunque aparezca como una apuesta cultural que desplaza a quienes sean incapaces de integrarse y resistir su vorágine.

«En un primer momento, la expresión "posmoderno" apareció en el discurso arquitectónico como reacción contra el estilo internacional y la monotonía de las creaciones de vanguardia, que rechazaban la herencia del pasado. Más tarde, la expresión posmodernidad pudo referirse al conjunto de una cultura que se caracteriza no solamente por su desprecio de las vanguardias, sino también y fundamentalmente por la desvitalización, la deslegitimación de las grandes ideologías de la historia y por su obsesión narcisista del Yo, del bienestar y de la salud. [...] La cultura posmoderna está dominada por el consumo y los medios de comunicación, y se encuentra, por tanto, reestructurada según la lógica de la seducción y de lo efímero».[42]

Consecuentemente, en una época como la descrita, que permanece actual en muchos sentidos, propicia al culto de la «escenificación de la apariencia» y al espectáculo y simulacro de la cultura, preocupada más por los valores efímeros que por los contenidos y los resultados a largo plazo, el museo ha terminado a veces constreñido a la irresistible tentación del éxito espectacular e inmediato de las multitudes. Un lugar de encuentro colectivo, espacio esplendente y cada vez más llamativo y moderno, capaz de atraer incluso a gentes no deseosas de recibir otro beneficio cultural que la compensación del entretenimiento y el fulgor del festival.

Una cultura de consumo específica de este final de siglo, alentada especialmente por los grandes montajes de las exposiciones excepcionales, que ha sido denominada por algunos pensadores (entre ellos, los italianos Remo Bodei y Omar Calabrese) como neobarroca,[43] en el sentido de que no existe una idea de orden en los diferentes campos de análisis, ya no hay cánones en la ciencia y el arte, debido a que las estructuras de las obras y los comportamientos de consumo que circulan en la sociedad actual tienen el mismo carácter.

El museo, acusado de ser en el inmediato pasado un templo sacrosanto del patrimonio, un mausoleo solemne y estático, se ha convertido efectivamente en una catedral laica que ha sustituido a los templos religiosos de antaño: la participación pública en los festejos estaba asegurada en ellos por la asistencia a las funciones y ritos eclesiales; ahora, esta participación continúa siendo sagrada: los museos conservan y festejan los objetos del arte y la ciencia, las religiones de la posmodernidad. Aquéllos resultan más accesibles al público, menos crípticos y oscurantistas que los dogmas, los ritos y las funciones propiamente religiosas.

La década de los ochenta impulsó toda una generación de nuevos y llamativos museos en los países occidentales, incluido Japón. Más conocidos los de arte (especialmente de arte contemporáneo) y los de ciencia y técnica, también destacan por su concepto museológico y didáctico otros diseñados de acuerdo con las tipologías de visión etnológica y antropológica. Y tanto a nivel de los contenidos como del contenedor.

Pero en este tiempo se ha intensificado, sobre todo, la construcción y el uso de los centros de exposiciones, su carácter e importancia sociocultural, cuya significación y perfil interdisciplinal resultan más adecuados para alimentar la demanda pública en esta situación posmoderna y neobarroca. En ella tienen prevalencia los valores expresivos generados y justificados por esa misma participación de las multitudes, frente a los de carácter instrumental que encuentran su fundamento en la defensa de intereses.

Si es cierto que el museo actual resulta sintónico con este tipo de cultura, lo es también el hecho de que en poco más de dos décadas ha devenido a una nueva situación de redefinición y comportamientos, de configuración versátil, en el que elementos fácticos de este momento –moda, comercialización, rentabilidad, atracción de las masas...–[44] han terminado por convertirlo en un instrumento adecuado para el nuevo tribalismo cultural, en punta de lanza de esa revolución silenciosa de las multitudes a que se refiere Ronald Inglehart; o en la expresión más certera de la culminación del proceso de secularización, en la que, según Gellner, se estaría produciendo una especie de reencantamiento del mundo.

Insistimos: después de su evidente progreso en la primera parte del siglo, el museo ha encontrado a partir de su crisis y puesta en cuestión de los sesenta/setenta una nueva dimensión en este final de siglo, en esta sensibilidad posmoderna[45] y neobarroca de una situación calificada (dentro de un concreto contexto socioeconómico) como postindustrial. Una institución muy diferente –tal vez radicalmente diferente– a la fórmula convencional, patrimonialista y enciclopédica heredada de las élites ilustradas que lo crearon en los inicios de la edad contemporánea. Tal vez porque, como advirtió también H. de Varine-Bohan prediciendo la desaparición de la «significación histórica» de la institución llamada «museo», haya llegado ya el término de su concepción y tipología tradicional, y haya coincidido con el fin del contexto cultural y de la clase social que lo crearon.

La Neue Staatsgalerie, Stuttgart, de James Stirling, inaugurada en 1984 está considerada por algunos como un nuevo paradigma de museo posmoderno.

5. Aporías del museo actual (a partir de 1992)

Sea como fuere, y reiterando nuestra opinión, lo cierto es que los museos se han convertido en las tres o cuatro últimas décadas en un lugar de encuentro e intereses múltiples para la sociedad de esta situación finisecular y casi trimilenaria. Aclamada por unos, debatida y denostada cíclicamente por otros durante parte de nuestro siglo y en algún otro momento del pasado, esta institución pública que es el museo ha tenido que superar sus propias contradicciones instrínsecas y, en no pocos sentidos, la resaca de las más recientes revoluciones sociopolíticas, económicas y culturales: aquéllas que han continuado empujando en el área occidental ese fenómeno nunca bien definido –la vieja dama desconocida de Baudelaire– llamado modernidad.[46]

Todo ello y su larga trayectoria han convertido a los museos en caja de resonancias, en lugar común para la expresión de aspiraciones variopintas y en instrumento dilucidador de diferentes posiciones para sectores muy específicos de esta sociedad, que creen ver en ellos la

reencarnación de lo *sacro* en un contexto fundamentalmente laico. No sólo se han convertido, a la postre, en los nuevos templos de la cultura y el patrimonio de esta sociedad *neoilustrada*, sino también para algunos y bajo razones muy diversas en el ágora inevitable de la consagración del espectáculo, cuando no en el de la presentación/representación y revaluación social de ciertas élites del momento.

Insistimos en que la situación actual ha venido precedida por una profunda reconstrucción y transformación física, técnica, museológica y sociocultural de los museos surgida en la segunda posguerra mundial, y por una dolorosa superación de la crisis de identidad que les sobrevino al final de los años sesenta y primeros setenta. Todos ellos, y muy especialmente los de arte, han tenido que soportar y remontar una serie de mutaciones conceptuales y procedimentales para recuperar credibilidad y eficacia sociocultural. Sin duda, un paroxismo determinante para el futuro inmediato de la institución, que se hizo emergente poco tiempo antes de la llamada y tantas veces ya citada «revolución romántica» del mayo francés de 1968, y que sólo ha sido parcialmente resuelta por algunos a partir de ese preciso momento.

Se produjo, en consecuencia, un cerco implacable y hasta una cadena de invectivas contra el museo, cuyos matices dibujaron un abanico muy contrastado de posiciones frente al problema. Cierto es que el terreno estaba bien abonado y resultaba propicio para todo tipo de contestación y rebeldía. Desde aquéllos que mantenían –entre los grupos beligerantes callejeros, especialmente– la simple y rotunda negación de su justificación y existencia como instrumento patrimonial y cultural, a la mayoría de los que defendían una crítica diáctico-propedéutica de puesta en cuestión del futuro del museo. El propio Adorno, el lúcido e implacable autor de *Crítica cultural y sociedad* y de *Teoría estética*,[47] venía a considerar al museo –constituido como la meta natural de la obra de arte– un factor de contemplación desinteresada de aquélla, en el sentido de que, tal como entonces era concebida y funcionaba la institución museística, se neutralizaba totalmente el hecho estético, y se defecaba o arrojaba la obra de arte a un limbo vano y de una candidez no tan inocua como aparentemente parecía.

La puesta en cuestión del museo se expresaba, en todo caso, como reflexión crítica, propuesta renovadora o alternativa revolucionaria a una situación insostenible para las mentalidades progresistas. Era una apuesta casi colectiva y clamorosa por la reconversión de estas instituciones, desde perspectivas ideológicas lógicamente diferentes.[48]

Una inflexión significativa en esa crisis de identidad y su correspondiente compromiso de renovación sociocultural se produjo en torno a 1977, coincidiendo con la inauguración del Centro Nacional Georges Pompidou en París. Comenzaba a cuajar entonces un replanteamiento del museo acorde con ambiciosas aspiraciones de intelectuales y artistas, con las de un público sensible al problema, e incluso con las de una cierta clase política. El paradigma Beaubourg se convirtió pronto en un efecto cuasi contagioso dentro del panorama de las macrosituaciones artísticas interdisciplinales y en un proto inevitable de hipermercado cultural. Jean Baudrillard, especialmente, se ha encargado de denunciar, como hemos comentado, las contradicciones y el paradógico efecto bumerán del que considera «monumento de disuasión cultural», recalcando que, como «monumento a los juegos de simulación de masa, el Centro funciona como un incinerador absorbiendo toda energía cultural y devorándola».[49]

En consecuencia, ha bastado poco más de década y media para comprobar cómo el Pompidou y todos los *beaubourgs* aún existentes han pasado de ser ejemplos paradigmáticos en las aspiraciones constantes de la modernización de los museos y centros de gestión/difusión cultural de nuestro tiempo para convertirse en un elemento que «se agota en su propia revolución».[50] Los cánones del perseguido proyecto de la modernidad en este área, en concreto aquéllos que afectan a las propuestas creativas,

La «Exposición Velázquez» (1990), en el Museo del Prado, en Madrid, fue un acontecimiento sociocultural de primer orden.

de conservación y exhibición, y de proyección y difusión del arte contemporáneo han variado radicalmente. La vieja ambición de conciliar –si no identificar– vida y arte, arte y vida, en los ámbitos de la colectividad cultural ha adquirido unos parámetros más racionales y reducidos. Los modelos maximalistas del museo de arte y de todo lo que él contiene, concentrados en los grandes centros urbanos, han hecho crisis –¿permanente?, ¿transitoria?– en nuestro entorno antropológico más cercano: los conceptos de territorialidad/interterritorialidad asignados a estas instituciones parece que han acabado por imponerse como alternativas para una mejor distribución y rentabilidad socioculturales.

A ello han contribuido también de manera decisiva reflexiones y posiciones diversas y hasta antagónicas sobre los problemas del museo actual, que vienen marcando pautas desde los años ochenta. Algunas, como las del crítico neoyorquino Douglas Crimp, ofrecen un abanico creciente que va desde la consideración sobre las ruinas del museo al discurso del museo[51] posmoderno comentado.[52] Otras intentan reciclar su optimismo y convicciones personales paralelamente al porvenir y la vitalidad del museo, como ocurre con Dominique Poulot.[53] Pero hay quienes se plantean serias reservas –el museólogo croata Tomislav Šola, entre ellos– y muestran un cierto pesimismo sobre la situación museística en esta nuestra «edad de la angustia», en la que «la autosatisfacción arrogante de la era industrial ha dado lugar a la ambición de mejorar la calidad de vida», pero en la que «el mundo y sus museos están a la búsqueda de un modelo de supervivencia».[54] O incluso, rechazan abierta y radicalmente la institución museística, como el sociólogo francés Jean-Paul Aron, para quien el museo es «una agresión contra la memoria», «todo propósito museográfico, esencialmente pernicioso» y estamos inmersos en la «borrachera del museo, fenómeno contemporáneo por excelencia».[55]

No ha sido fácil, por tanto, ni resulta sencilla esta reconversión, y tampoco hoy en día es aceptada y funciona con una universalidad de convicciones y criterios. La confianza en una recuperación museológica corre pareja a los nuevos proyectos, y a un espíritu de contextualización antropológica que debe presidir su funcionamiento, y que se inserta en el espíritu de la llamada «nueva museología». El museo continúa siendo, pese a todo, un instrumento valiosísimo para la sociedad, al que se le exige una sincronización cada día más apurada con la realidad del momento y que identifique sus contenidos y funciones con las necesidades de su entorno sociocultural.

El mundo de los museos busca afanosamente un «nuevo orden» de concepto y función socioculturales a las puertas del tercer milenio. Rechazado por muchos como un simplista «museo escaparate», se exige por algunos a estas instituciones que abandonen su misión coleccionista y conservacionista en favor del consumo de un «museo del espectáculo». Pero está claro que las nuevas corrientes vitalizadoras apuestan por una ética de la conservación y por el reto de una concienciación de la comunidad a través de la estima y el valor de su propia cultura patrimonial. Y es de esperar y de desear que esta apuesta termine con gran parte de las aporías del museo actual.

6. Nuevas perspectivas ante un nuevo siglo y milenio

Los finales de siglo suelen ser propicios para determinadas catarsis y reflexiones de gran parte de la sociedad. No ajenas a ciertos temores y dudas adquiridas miméticamente de experiencias históricas remotas, éstas parecen renacer cada vez que se acerca una división tan convencional como es la del final de un siglo o la de un milenio. Especialmente para ciertos espíritus sensibles a los cambios y estados de ánimo, esta situación suele someterles a la sensación de estar viviendo –por traducir la incomodidad de su incertidumbre– un cierto clima áspero y patético, y con frecuencia incluso angustiado. Otros individuos, en cambio, esperan del tránsito a una nueva situación la mejora de sus proyectos y la esperanza de un futuro prometedor. Ambas posturas suelen producir, finalmente, profundas y rotundas novedades en las formas de ver e interpretar la realidad y, en consecuencia, diferentes modos de actuación en su medio.

Desde una convicción nada temerosa pero realista, ya que tiene en cuenta las posibles variables originadas en la sociedad por divisiones convencionales, gran parte de las actuaciones y propuestas de los distintos comités y de las Asambleas Generales del ICOM en estos últimos años viene tratando de preparar los ánimos y el camino para que estas instituciones cumplan una misión concienciadora y liberadora a través del patrimonio, pero dentro de un nuevo sentido de servicio para la comunidad en el próximo futuro. Es tal vez lo que reconocidos defensores de la nueva museología piensan que debe ser como nuevo concepto global el museo: una «estructura descentralizada (un territorio), más un patrimonio material e inmaterial, natural y cultural, para un desarrollo de la comunidad».[56]

¿Podrá mantener el museo en el próximo futuro ese aura fetichista de las cosas, de los objetos del «tesoro» de que habla Remo Guidieri, al referirse a «Lo imaginario del museo», a la «Museofilia» y a «La estilización generalizada»?

Lo propio de un tesoro es sobre todo su amplitud. Es ella quien le proporciona su brillo, su *meraviglia*, el halo que parece unificar los objetos amontonados y oscurecer su origen real. Que conozcamos la historia de aquellas cosas, su pedigrí, al artesano que las ha producido, no cambia nada. La cosa exhibida como elemento del tesoro escapa a su origen, sea cual sea. El tesoro es un despliegue de cosas fetichizadas, llenando una habitación, un lugar, una cripta donde se opera la alquimia de la fetichización. [...] Hablo de museo para hablar de fetichismo y de fectichización: de aquella relación con el objeto que debe ocuparnos al igual que ocupó a nuestros antecesores. Más que nada para emitir la hipótesis de que el fenómeno museal tal como lo conocemos está acompañado de una especie de expansión del fetichisno: nace de los fetichismos «paralelos» y no necesariamente complementarios entre sí, en nuestro modo de asumir y de sufrir, de «amar», de codiciar, los objetos, de deambular alrededor de ellos. Y el museo es la escena ideal. [...] El museo ejerce su poder de legitimación en aquel proceso que llamo fetichización: atribuye otras funciones al objeto abrogando su o sus funciones anteriores.[57]

Desde el punto de vista conceptual, seguro que el museo continuará debatiendo su propia realidad y definición en una nueva circunstancia sociocultural que nos viene. Y seguirá siendo verdad, como piensan Peter Woodhead y Geoffrey Stanfield, que «es tal la variedad de públicas instituciones que se describen a sí mismas como museos que a veces resulta difícil ver qué tienen en común».[58] Pese a ello, el museo seguirá «fetichizando» los objetos, y ofreciendo un cierto halo transcendente al público.

Desde el punto de vista funcional y programático, las nuevas perspectivas del museo para la próxima centuria y milenio pasan por adaptarse cada vez más a las necesidades socioculturales de la comunidad a la que sirven. Para ello, podrán encontrar su más sólida razón y pragmatismo si se mantienen abiertas a las experiencias museológicas más cercanas a orientaciones antropológicas contrastadas, y a las sugerencias y reco-

mendaciones que una organización especializada como el ICOM ha venido intensificando a este fin, sobre todo desde su Conferencia General de 1992 en Quebec (Canadá), bajo el lema ya citado de «Museos sin fronteras» y su conclusión de intenciones «Museos para una nueva era».[59] Todo un reto para una institución más que bimilenaria en sus orígenes, y tricentenaria en su consolidación.

NOTAS AL CAPÍTULO 3

1 Fundado en 1903 e inaugurado en 1905, el *Deutsches Museum von Meisterwerken der Natürwissenschaft und Teknik* (Museo Alemán de las Obras Maestras de las Ciencias Naturales y de la Técnica) responde al afán de crear en los comienzos de siglo museos que recogieran y exhibiesen didácticamente no sólo la cultura de las obras originales –especialmente las artísticas–, sino también de patrimonio técnico y científico, aunque ello hiciera necesario acompañarlo de medios expresivos diversos, como maquetas y otro de montajes. Responde asimismo a las nuevas tipologías y la especialización de los contenidos museísticos que caracterizan al siglo xx.

2 «En Alemania» afirma G. BAZIN de este momento, «los museos serán movilizados también para la propaganda. Se crean algunos nuevos con este fin: los Heimatmuseen, de los que se fundan más de dos mil entre las dos guerras mundiales. Se trata entonces de resaltar el orgullo nacional del pueblo alemán vencido y de devolverle la conciencia de su fuerza, con el fin de convertirla de nuevo en agresividad. Al considerar el sentimiento de la patria chica como la fuente del amor y la adhesión a la grande, el museo se regionaliza, se miniaturiza, realzando la riqueza de una comarca, el genio de un hombre, la antigüedad de una industria, la poesía de las antiguas costumbres populares, todo lo que amasó el alma de la gran Alemania. [...] Resultado de una exposición que se llevó a cabo en 1925 para festejar el milenario de la unión de la Renania al imperio alemán, la Haus der Reinischen Heimat es el ejemplo más grandioso de ese modo de demostración. Notemos que se trata de una «casa» no de un museo». (*Op. cit.* [1967], pág. 269).

3 Debemos deslindar el uso que hicieron los nazis del Heimatmuseum en su tiempo, del concepto que ha venido adquiriendo desde su nacimiento en el xix hasta su última significación en nuestros días. «Desde su creación» nos dice Andrea HAUENSCNILD al respecto, «su vocación ha estado siempre estrechamente ligada a los diferentes contextos ideológicos que determinan la noción de la 'Heimat'. [...] En la sociedad alemana occidental de los años 80, la 'Heimat' está cada vez más desmitificada, y con ella el 'Heimatmuseum'. La 'Heimat' es redefinida como un espacio natural y socio-cultural particular, un territorio de satisfacción, manantial de identidad, seguridad y posibilidades de acción. [...] Hay actualmente un movimiento museológico en Alemania Oeste, que considera el Heimatmuseum como proceso y lugar de interacción del público con él mismo, con su historia, su realidad cotidiana así como con su porvenir». («Le Heimatmuseum», en *La Muséologie selon..., op. cit.* [1989], págs. 58-59).

4 Véase al respecto GIGLIOLI, G. B., *Museo dell'Imperio Romano*, Roma, Colombo, 1938.

5 «Italia imitó este ejemplo [el de los alemanes], pero solamente en el campo de las exposiciones. La Mostra Augustea della Romanità, inaugurada en Roma en 1937 con ocasión del centenario de Augusto, constituyó un prodigioso conjunto de todo lo que Roma había creado en el mundo; destinada a estimular en los italianos la conciencia imperial, esa llamada terminaba con una glorificación del fascismo». (G. BAZIN, *op. cit.* [1967], págs. 269-270).

6 Si exceptuamos algunas ventas de obras importantes que, por necesidades financieras, hicieron al extranjero, y de las que fueron receptores coleccionistas tan famosos como el político Andrew Mellon –creador de la National Gallery of Art de Washington– o Calouste Gulbenkian, creador de la Fundación que lleva su nombre en Lisboa.

7 Además de las tres grandes colecciones rusas de este momento: el Palacio de Invierno del Ermitage de San Petersburgo (con su gran colección de pinturas y otros objetos reunidos por Pedro el Grande, Catalina II, el zar Nicolás I y los marchantes moscovitas Iván Morozov y Sergey Shchukin); el Museo de Prehistoria, Historia y Etnografía Rumyanzov, y la Galería Tretyakov de Moscú –el museo del arte ruso desde el siglo x a nuestros días–, los soviets crearon pequeños museos en las zonas rurales, basados en las expropiaciones, que trataron de impulsar como instrumentos didácticos, inmediatamente después de los aspectos políticos y económicos de la nueva sociedad.

8 La finalidad primordial de los museos en la Rusia soviética estaba marcada por la doctrina marxista, en la que los valores estéticos no eran más que manifestaciones de la lucha de clases. Servían para que el pueblo aprendiera la historia de la Unión Soviética y del resto del mundo. Hasta los trabajadores debían ver en ellos un instrumento de reorganización de la nueva estructura social a través de la selección de las aportaciones del pasado. De hecho, la catalogación de las piezas se realizó desde un punto de vista antropológico/político: como recuerdo de las distintas fases que la existencia humana había tenido que soportar bajo los diferentes regímenes políticos. El montaje de las obras correspondía, consecuentemente, a este

criterio, acompañando a las mismas otros objetos cotidianos de la época para su mejor contraste y comprensión. Se procuraba el complemento necesario por medio de conferencias y otras actividades encaminadas a la mejor instrucción del público.

9 La función educativa del museo encontró un respaldo mayoritario en la sociedad americana, aunque también tuvo sus detractores y críticos, que vieron en esta actividad un recorte, cuando no una anulación o atrofia, en la percepción estética de la obra por parte del espectador. Para algunos de sus defensores, como Francis Henry TAYLOR, director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el museo americano no tenía mucho que ver con el invento europeo: no coincidía con el palacio abandonado del viejo continente, ni había sido previsto como una solución para el almacenamiento de la riqueza nacional, sino que había nacido como un fenómeno americano más desarrollado por el pueblo, desde el pueblo y para el pueblo. (Véase *Babel's Tower. The dilema of the modern museum*, Nueva York, Columbia University Press, 1945.)

10 COLEMAN, L.V., *Museum Buildings*, Washington, D.C., The American Association of Museums, 1950, vol. 1, pág. 3.

11 Recordemos que la iniciativa privada, que había impulsado la creación de los grandes museos del s. XIX, y otros de principios del siglo XX, como el Museum of Fine Arts (1909) de Boston, también abrirá los de este período. Para L. V. Coleman, los museos americanos considerados en sentido plenamente moderno, arrancan de la Primera Guerra Mundial, siendo considerado como el más antiguo en este sentido el Cleveland Museum of Art (1916). Entre otros adelantados, el Newark Museum, completado en 1926, y el Buffalo Museum of Science (1929). Distingue dos fases en este período de formación: de 1916 a 1932, con museos de arquitectura realizada según el viejo espíritu ecléctico. Y de 1933 a 1942, construidos según cánones de la arquitectura contemporánea. (Véase COLEMAN, *op. cit.*, págs. 3 y sigs.)

12 Las vicisitudes e importancia no sólo de este museo sino también de la génesis del arte moderno en los EE.UU. están íntimamente relacionados con la vida y la obra de Alfred H. BARR Jr., primer director del MoMA desde 1929. Todo ello puede comprobarse en la obra de BARR *Defining modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1986. Versión en español *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989.

13 Como hemos comentado, la National Gallery of Art de Washington se creó con la donación de la colecciones de Andrew Mellon, quien también construyó su sede. A la donación de Mellon, que había adquirido obras al Ermitage de San Petersburgo y, tras la Primera Guerra Mundial, obtenido beneficios de la dispersión de obras de los príncipes alemanes, se unirían las de otros coleccionistas, como Samuel H. Kress (1939) y Widener, que engrandecerían de modo importante el museo.

14 El primer ensayo de evacuación de un gran museo había tenido lugar durante la guerra civil española (1936-1939). Las colecciones del Museo del Prado fueron enviadas de Madrid a Ginebra por el gobierno de la República Española ante el avance de las tropas nacionales mandadas por el general Franco. En la salvaguarda de la colección del museo español durante la contienda tuvo un papel destacado Pablo Picasso.

15 BAZIN, G., *op. cit.* (1967), págs. 270 y 271.

16 Philippe FLANDRIN nos ha relatado recientemente en un artículo los pormenores de las vicisitudes sufridas por esta colección, escondida en 1943 por el conde Friedrich von Koenismark en su residencia de Karnzow, una casa solariega de Brandeburgo, en medio de un bosque y a orillas del lago Wuppersee, situada a unos 70 km al norte de Berlín. La requisa de Karnzow por el Ejército ruso recayó en el joven teniente de 25 años, Víctor Baldin, arquitecto, quien sólo pudo llevarse una selección de 364 de grandes maestros, y que se ha propuesto ahora conseguir que regresen definitivamente a Bremen. La policía ha podido recuperar otras 2.000 piezas hasta el momento. (Bajo el título «El tesoro perdido de Víctor Baldin», publicó FLANDRIN este artículo en español, en *El País Semanal*, Madrid, núm. 39, domingo 17 de noviembre de 1991, págs. 79-86).

17 Los Estados Unidos, que antes de 1920 contaban con unos 1.200 museos, en 1964 tenían ya 4.600. (Se produjo este año la creación de un museo cada 3,3 días.) En 1970 alcanzaban la cantidad de 6.000, y en la actualidad sobrepasan el número de 8.000. Canadá, que ha experimentado un progreso museístico extraordinario tanto a nivel de nuevas y modélicas instituciones como desde el punto de vista de la nueva Museología, contaba al final de los sesenta con unos 706. En comparación, Francia tenía entonces unos 1.183, Italia 972, el Reino Unido 946, España 518; la Unión Soviética, 1.012, Checoslovaquia 436 y Polonia 335. En todo el mundo había alrededor de 17.500 museos.

18 El inventor y alma de los ecomuseos fue Georges Henri Rivière. Una «forma popular y científica, difícil y exaltante a la vez de la museología», como se ha dicho, cuya lenta gestación le tuvo ocupado muchos años. Los ecomuseos nacieron de una reflexión fundamental sobre los museos de historia celebrada en Rennes en 1947, y evolucionarían a partir de 1967 sobre las experiencias obtenidas en Creusot, en el Parque natural de las Landas de la Gascuña, así como en el Parque natural de Ouessant. «En estos años –afirmó Rivière– yo creé los museos donde las relaciones del hombre y la naturaleza deben encontrar una expresión diacrónica, desde los tiempos geológicos hasta nuestros días, y una expresión sincrónica, porque el museo se prolonga en el ambiente, que viene a ser como una especie de puertas suyas.» (De las declaraciones recogidas en el artículo «Une rencontre avec Georges Henri Rivière, le musicien muséographe qui inventa aussi les

écomusées», en *Le Monde*, París 8/9 de julio de 1979). Véase también su *op. cit. La muséologie selon...*, págs. 29, 65-66, 140-143, 146-165, etc.

19En 1970, sólo unos meses después de que *Los cipreses y el árbol en flor* de Van Gogh se vendiera por 1,3 millones de dólares, el mundo del arte y del coleccionismo se estremeció con los 5,54 millones que alcanzara en la sala de subastas Christie's de Londres el *Retrato de Juan de Pareja*, de Velázquez, hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Pero entre 1985 y 1990 la irresistible alza de los precios intensificó su alocada carrera sólo propicia para la especulación económica de la obra de arte como valor de cambio, hasta el punto de constituirse con ello un escalofriante *coleccionismo de caja fuerte*, cuyos resonantes y crecientes aldabonazos cada vez más seguidos fueron anotándose con la expectación de un espectáculo singular en ese especial *hit parade* que las subastas iban proporcionando. Se interrumpió esta tendencia al alza desde la invasión de Kuwait por Irak y la siguiente guerra del golfo Pérsico (2-8-1990 al 17-1-1991).

El fenómeno, complejo y problemático, de la comercialización del arte (y de otro tipo de patrimonio) será tratado en otro lugar. Anotamos aquí solamente este apunte sobre sus comienzos de lanzamiento internacional a partir de los años setenta, cuyos evidentes preparativos cuajaron a la par que la vitalización de los museos y el coleccionismo durante los años sesenta, y de su puesta en cuestión a final de la década.

20Entre los actuales, destacan el CCI/ICC (*Canadian Conservation Institute*), Ottawa, Canadá; el CAL (*Conservation Analytical Laboratory, Museum Support Center*), Washington D.C.; *The Getty Conservation Institute*, California; el citado en el texto IIC (*International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*), Londres; ICOMOS (*International Council on Monuments and Sites*), París. En Madrid, el ICRBC, (*Instituto de Conservación y Restauraciónn de Bienes Culturales*) del Ministerio de Cultura, hoy del Patrimonio Histórico Español (IPHE).

21Potenciado ahora con los últimos instrumentos cibernéticos.

22Véase lo tratado al respecto en el capítulo I, y especialmente en el epígrafe «La nueva museología».

23Debemos recordar que en la renovación y replanteamiento de los museos después de la guerra, el aspecto pedagógico se vió especialmente ejemplificado en Europa a partir de las innovaciones de ciertos museos etnográficos, como el de Neuchâtel (Suiza), bajo J. Gabus; de la transformación del de París en el Musée de l'Hommme o el trabajo incansable de Georges H. Rivière, tanto desde la dirección del ICOM, como desde el Musée des Arts et Traditions Populaires y desde la creación de los ecomuseos. En América, las mayores innovaciones aparecieron, en cambio, en un museo de arte, Art Gallery de Ontario, en Canadá, de la mano del ya citado D. F. Cameron.

24Con sede en París, el ICOM está dotado de los órganos:

1. Asamblea general. 2. Consejo ejecutivo. 3. Directorio. 4. Comité consultivo. 5. Comités nacionales (cada país afiliado tiene el suyo). 6. Comités internacionales especializados. Y 7. Secretariado y Centro de Documentación Museológica UNESCO-ICOM. En 1991, los comités internacionales –que atienden a las distintas materias especializadas– eran estos 23: 1) Arqueología e Historia (ICMAH); 2) Arquitectura y técnicas museográficas (ICAMT); 3) Artes aplicadas (ICAA); 4) Arte moderno (CIMAM); 5) Audiovisual y nuevas tecnologías (AVICOM); 6) Bellas Artes (ICFA); 7) Ciencias Naturales; 8) Ciencias y técnicas (CIMUSET); 9) Conservación (ICOM-CC); 10) Documentación (CIDOC); 11) Educación y acción cultural (CECA); 12) Egiptología (CIPEG); 13) Etnografía (ICME); 14) Formación de personal (ICTOP); 15) Gestión (INTERCOM); 16) Indumentaria; 17) Instrumentos de música (CIMCIM); 18) Intercambios de exposiciones (ICEE); 19) Museos literarios (ICIM); 20) Museos regionales (ICR); 21) Museología (ICOFOM); 22) Relaciones públicas (MPR); 22) Seguridad en los museos (ICMS); 23) Vidrio.

Al ICOM están afiliadas estas Organizaciones Internacionales: Armas e Historia Militar (IAMAM); Artes del Espectáculo (SIBMAS); Asociación de los Museos del Caribe (MAC); Confederación Internacional de Museos de Arquitectura (ICAM); Congreso Internacional de los Museos Marítimos (ICMM); Movimiento Internacional por una Nueva Museología (MINOM); Museos de Agricultura (AIMA); Museos Europeos al Aire Libre; y Museos de Transportes (IATM).

25Junto a la *American Association of Musseums*, encontramos otras como las *Association of Art Museum Directors y Association of Science Museum Directors* y las Conferencias regionales.

26Las otras destacadas son: Scottish Museums Council, Information Centre; Museums and Galleries Commission (aunque renombrada en 1981, existe desde 1931) y la *Museum Documentation Association*, creada en 1977.

27La importancia y el alcance de la historia y actividades de esta asociación ha quedado claramente de manifiesto en la publicación reciente de Geoffrey LEWIS, *For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association*, Londres, Quiller Press, 1989.

28Entre las numerosas publicaciones de la Asociación, debemos destacar realizado por AA. VV. el amplio *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice*, Londres, Butterworths/Museums Association, 1984.

29Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bangladesh, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, China, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Ghana, Holanda, Hungría, India, Irlanda, Italia, Japón, Noruega, Nueva Zelanda, Polonia, Portugal, Reino Unido, Suecia, Suiza, Suráfrica y la dividida Yugoslavia (en Zagreb y Belgrado, especialmente).

30En España, además de la «Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas» (ANABAD), que man-

tuvo una continuada publicación de obras a través de su «Biblioteca Profesional ANABAD Estudios» y de noticias por medio de su «Boletín», existen la Asociación Profesional de Museólogos de España (APME) y la Asociación Española de Museólogos (AEM). El Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos., creado oficialmente en 1973, y perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura, es una rama desgajada del primitivo Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios (nacido en 1858, reorganizado por Real Decreto en 1887, además de otros ajustes sufridos posteriormente en 1932, 1954, 1956 y 1964, hasta la Ley que lo hiciera independiente en 1973), al que pertenecen solamente no más de 250 conservadores de museos. A este cuerpo se accede mediante oposiciones convocadas a nivel nacional. Otros, calificados como laborales o pertenecientes a organismos regionales o autonómicos tienen otra forma de acceso –mediante contratos u otra clase de pruebas– a la profesión museística. (Citemos, por ejemplo, el Servei de Museus de la Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, que se interesa por la gestión y administración, conservación e interpretación de las colecciones relativas al patrimonio de Cataluña, del que dependen sus profesionales de museos, y publica *De Museus* e *Informatiu Museus* desde 1988.)

31El «I Congreso Internacional de los Amigos de los Museos del Mundo» se celebró en Barcelona y Madrid del 19 al 25 de junio de 1972. Desde entonces, cada tres años tiene lugar su renovación. El «VII Congreso Internacional de la Federación Mundial de Amigos de los Museos», se celebró en Córdoba (España), del 2 al 6 de abril de 1990. La Federación publica regularmente «WFFM chronicle» sobre sus actividades en la revista *Museum* de la UNESCO.

32En el punto 10 del primero de los tres manifiestos futuristas (publicado en francés en *Le Figaro* de París el 20 de febrero de 1909; luego, en la revista milanesa *Poesia*, núms. 1 y 2) los firmantes proclaman: «Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo...». Y añaden: «Por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de buhoneros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren toda de cementerios innumerables. Museos: ¡Cementerios!... Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas! Que se vaya a ellos en peregrinación una vez al año, como se va al camposanto en el día de Difuntos..., os lo concedo. Que una vez al año se deposite un homenaje de flores a los pies de la Gioconda, os lo concedo... Pero no admito que se lleven cotidianamente a pasear por los museos nuestras tristezas, nuestro frágil valor, nuestra morbosa inquietud. ¿Para qué querer envenenarnos? ¿Para qué queremos pudrirnos? [...] En verdad yo os declaro que la visita cotidiana a los museos, bibliotecas y academias (cementerios de esfuerzos vanos, calvarios de sueños crucificados, registros de impulsos tronchados...) es para los artistas igualmente dañina que la tutela prolongada de los padres para ciertos jóvenes ebrios y de voluntad ambiciosa. Para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros, sea: el admirable pasado es, tal vez, un bálsamo para sus males, pues para ellos el porvenir está cerrado... Pero nosotros no queremos saber nada del pasado. ¡Nosotros, los jóvenes fuertes y *futuristas*! ¡Vengan, pues, los alegres incendiarios de dedos carbonizados! ¡Aquí están! ¡Aquí están!...¡Vamos! ¡Prended fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los museos!... ¡Oh, qué alegría ver flotar a la deriva, desgarradas y desteñidas en esas aguas, las viejas telas gloriosas!...¡Empuñad los picos, las hachas, los martillos, y destruid sin piedad las ciudades veneradas!».

33En Francia, donde fueron creadas las «casas de cultura» por la V República con un fin de reanimación cultural popular, la contestación de mayo de 1968 había llegado precedida del debate en torno a la cuestión «público» y «no-público», referido al diseño y funciones de los centros museísticos y de otros culturales. Una reunión de directores de las casas de cultura, celebrada poco antes en Villeurbanne, intensificó el interés por este asunto, pretendiendo dotar a sus centros de un poder de choque revolucionario.

Como se sabe, las casas de cultura se ocupaban principalmente del teatro, pero organizaban también exposiciones de arte, moderno sobre todo. Nacieron en los alrededores de París para extenderse por otras provincias. Apoyando su actividad sobre las manifestaciones temporales, se presentaban públicamente como mejor adaptadas que los museos al espíritu de una época que busca en el «acontecimiento», en «la oferta dinámica» el principio mismo de su razón de ser.

34Probablemente, su crítico más severo ha sido Jean BAUDRILLARD. (Cfr. *L'Effet Beaubourg: implosion et dissuasion*, París, Galilée, 1977.) El capítulo «El efecto Beaubourg» de su ensayo *Cultura y Simulacro* es un duro alegato contra esta institución y contra los poderes establecidos que lo pusieron en marcha. «Este espacio de disuasión –afirma–, articulado sobre una ideología de visibilidad, de transparencia, de polivalencia, de consenso y de contacto, y sancionado por el chantaje a la seguridad, es, hoy por hoy, virtualmente, el espacio de todas las relaciones sociales. Todo el discurso social está ahí y tanto en este plano como en el del tratamiento de la cultura, Beaubourg es, en plena contradicción con sus objetivos explícitos, un monumento genial de nuestra modernidad. Es agradable pensar que la idea no se le ha ocurrido a ningún espíritu revolucionario, sino a los lógicos de un orden establecido, desprovistos de todo sentido crítico y, por tanto,

más cercanos a la verdad, capaces, en su obstinación, de poner en marcha una máquina incontrolable, cuyo éxito mismo se les escapa, y que es el reflejo más exacto, incluso en sus contradicciones, del estado de cosas actual.» (Págs. 85-86 de su edición en español, Barcelona, editorial Kairós, 1978.)

35 Sobre posmodernismo, recomendamos el importante estudio de Steven CONNOR, *Postmodern Culture* (Basil Blackwell, 1989), publicada en español, *Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996. En 1979, dos años después de la apertura del Centro Pompidou, apareció el libro de Jean-François LYOTARD *La condition postmoderne* que, sobre todo después de su traducción inglesa (*The Postmodern Condition*, Manchester, Manchester University Press, 1984) el movimiento posmoderno recibió una confirmación interdisciplinal, y centró el debate polidireccional surgido en su entorno por efecto del caleidoscopio conceptual. En castellano se publicó como *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.

36 Entre las publicaciones de Frederic JAMESON debemos citar, al menos: «The Politic of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate», *New German Critique*, núm. 33, 1984, págs. 53-66; y «Postmodern and Consumer Society», en Hal FOSTER et al. *Postmodern Culture*, Londres y Sidney, 1985. En español, *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

37 La bibliografía de Jean BAUDRILLARD es muy amplia. Además del libro anteriormente citado, debemos recordar al menos *De la séduction*, París, Galilée, 1980. En español: *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1981. Y su participación con «El éxito de la comunicación» en el colectivo también citado de Hal FOSTER ed., *La posmodernidad*, *Op. cit.*

38 En «Postmodernismus: Unitary Sensibility?», *American-studiens*, núm. 22, 1977, págs. 68-89.

39 «Modernity: an Unifished Project», en *Postmodern Culture*, ed. por Hal Foster, Londres y Sidney, Pluto Press, 1985; edición española, «La modernidad, un proyecto inacabado», en *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1988.

40 En «The Myth of the Postmodern Breakthrogh», *Literature Against Itself: Ideas in Modern Society*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1979, págs. 31-62.

41 *Cfr.* Roland BARTHES, *Système de la moda (El sistema de la moda)*, París Éditions du Seuil, 1967.

42 Gilles LIPOVETSKY, «Cultura de la conservación y sociedad posmoderna», en *La cultura de la conservación*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, pág. 79.

43 El semiólogo Omar CALABRESE ha publicado a este respecto *La era neobarroca*, libro en el que recoge todas sus tesis, y que ha sido muy traducido. En él aplica la semiótica a la historia del arte, contribuyendo a concebir la disciplina no como una continuidad de autores sino como un análisis de las obras.

44 «El museo corre el riesgo de ser superado rápidamente por algo que él mismo ha provocado: la comercialización, la monetarización, en el sentido literal de la palabra, del bien cultural», adelantó a comienzos de los setenta H. de VARINE-BOHAN, en la entrevista con Pierre Kister, en la *op. cit. Los museos en el mundo*, 1973, pág. 14.

45 La sensibilidad posmoderna, si ha podido constatarse lo ha sido sobre todo en arquitectura. En este sentido, el crítico de arte neoyorquino Douglas Crimp ha contrapuesto (desde 1980, en que lo hizo desde la revista *October*, Nueva York, y en otras publicaciones posteriores, como veremos) la investigación histórica seria y el historicismo fácil que se asocia desde entonces al posmodernismo. El punto de partida del museo posmoderno lo constituye, según Crimp, la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart (inaugurada en 1984), del arquitecto inglés James Stirling, que no hace sino inspirarse para ello en el paradigma del museo del siglo xx: el *Altes Museum* de Berlín, de Karl Friedrich Schinkel. Entiende que este último arquitecto «dió forma así a la estética idealista de Hegel, permitiendo de una parte aprovechar las apuestas actuales provocadas por el retorno de un idealismo travestido; y, de otra, constituir una estética materialista de la resistencia. Una historia del posmodernismo, que insiste sobre la oposición idealismo/materialismo ha sido también enjuiciada por el examen de una reconstitución de la historia sobre la que se apoyan hoy ciertas teorías posmodernas». (Véase el epígrafe siguiente y, especialmente, la nota 51.) Por otra parte, Douglas DAVIS ha analizado el fenómeno subsiguiente en su obra *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1990.

46 «La modernidad –escribió Charles BAUDELAIRE en *El pintor de la vida moderna* (1859-1860)–, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Ha existido una modernidad para cada pintor antiguo.» [Cfr. *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Garnier Frères, París, 1962, *Le peintre de la vie moderne*, pág. 467.]

47 *Cfr.* Theodor W. ADORNO, *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1969; *Teoría estética* (1970), Taurus, Madrid, 1980. «La palabra alemana museal [propio del museo], advierte Adorno, tiene connotaciones desagradables. Describe objetos con los que el observador ya tiene una relación vital y que están en un proceso de extinción. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son palabras conectadas por algo más que la asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte.» [*Vid.* Theodor W. ADORNO, «Valéry Proust Museum», en *Prisms*, Londres, ed. Neville Speaman, 1967, págs. 173-186.]

48 *Cfr.*, por ejemplo, Robert HUGHES, «El museo a examen», *New York Times Magazine*, 9 de septiembre de 1973; Jean CLAIR, «Erostrato o el museo en cuestión», en *L'art de masse n'existe pas*, de *Revue d'Esthétique*,

1974, nº 3-4; Jacques LASSAIGNE, «¿Cómo hacer de un museo de arte moderno un museo vivo?», en *Once Ensayos sobre el Arte*, Fundación Juan March, Ediciones Rioduero, Madrid, 1974; The American Assembly, *Interpretation of the Art Museums*, Columbia University, editado por Sherman E. LEE, Prentice Hall, Inc., Englewood CLIFFS, New Jersey, 1975.

49 *Cfr.* el cap. cit. de Jean BAUDRILLARD, «El efecto Beaubourg», en *Cultura y simulacro*, editorial Kairós, Barcelona, 1978, págs. 83-105, y la nota 34.

50 *Id.*, pág. 105.

51 Douglas CRIMP, «On the Museum's Ruins» en *October*, nº 13 (Nueva York, verano de 1980), págs. 41-57; publicado después en Hal FOSTER, *The Anti-Aesthetic: Essays in Posmoder Culture*, Port Tawnsend, Washington, 1983, págs. 43-56. [Versión española, *La postmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985; «Sobre las ruinas del museo», págs. 75-91]. Posteriormente, CRIMP ha publicado *On the Museum's Ruins* en formato de libro independiente con fotografías de Louise LAWLER [Cambridge, Massachusetts, y Londres, The MIT Press, [1993], 1995, 348 págs.]. En este texto –que se completa con lo comentado en la nota 45, a propósito de su artículo «The Postmodern Museum», de 1987–, Crimp analiza la situación del museo a partir, entre otras, de la opinión del crítico Hilton Kramer en contra de la inclusión de la pintura de salón en la nueva instalación del Metropolitan Museum [en «Does Gérôme belong with Goya and Monet?», algo así como «¿Qué pinta Gérôme entre Goya y Monet?», en *New York Times*, 13 de abril de 1980, sección 2, pág. 35]; se refiere a la opinión de Gustave Flaubert sobre el museo: «La serie de objetos que exhibe el Museo se apoya solamente en la ficción de que constituyen de algún modo un universo representacional preferente. (...) Si la ficción desapareciera, no quedaría del Museo más que una serie de chucherías ornamentales, un montón de fragmentos sin sentido ni valor que no pueden sustituir por sí mismos metonímicamente a los objetos originales ni metafóricamente a sus representaciones» [en la comedia *Bouvard et Pécuchet*]; tiene en cuenta las de Adorno, el «museo de las imágenes» y el museo sin paredes de André Malraux, los postulados de Michel Foucault, o los de Leo Steinberg sobre posmodernidad, y las de otros muchos autores. Le sirven a Crimp, en cualquier caso, para emitir conclusiones como éstas: 1ª. «La metáfora de Kramer sobre la muerte y decadencia en el museo recuerda el ensayo de Adorno.» 2ª. «Adorno insiste en esta mortalidad museal como un efecto necesario de una institución apresada en las contradicciones de su cultura y, en consecuencia, extendiéndose a todos los objetos contenidos allí.» 3ª. «Tenemos aquí un ejemplo más del conservadurismo de Kramer disfrazado como modernismo progresista.» 4ª. «Sin embargo, el análisis de Kramer no logra tener en cuenta hasta qué punto los derechos del museo a representar el arte de una manera coherente han sido ya puestos en tela de juicio por las prácticas del arte contemporáneo... posmodernista.»

52 En la nota 45 citada.

53 Dominique POULOT, «L'avenir du passé. Les musées en mouvement», en *Le Débat*, nº 12, mayo 1981, págs. 105-115.

54 Tomislav ŠOLA, «Concepto y naturaleza de la museología», cit., en *Museum*, nº 153, 1987, págs. 47-48.

55 Philippe DAGEN, «Un entretien avec Jean-Paul Aron. Une agression contre la mémoire», en *Le Monde*, París, 14 de enero de 1988.

56 MAURE, Marc, art. cit., pág. 130.

57 GUIDIERI, Remo, *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola* (1992), Madrid, Tecnos, 1997, págs. 35, 57 y 71. [Título original: *Chronique du neutre et de láureole. Sur le musée et ses fétiches*, E.L.A./La Diférence.] Resulta interesante la presentación que se hace del libro en la contraportada: «Ni Babilonia, ni la ciudad de México, ni la nave espacial de *2001*, ni tampoco el edificio del Chase Bank bastarían para contener lo incontenible: la memoria del mundo, trofeos de los anales antiguos, obras maestras y efímeros montajes escénicos de artistas, mecenas políticos, todo el pandemonium de un mercado de mercancías y de fetiches estetizados desde su primera aparición en nuestros escaparates. Esta crónica contemporánea reencuentra y describe los misterios y maravillas de esta forma de movilización permanente que el autor llama 'estetización generalizada'».

58 En *Keyguide to Information Sources in Museum Studies*, Londres y Nueva York, Mansell, 1ª ed. 1989, pág. 4.

59 Los contenidos y conclusiones de la Conferencia los sintetizó el Comité Español de esta manera:

MUSEOS PARA UNA NUEVA ERA

«Política museológica, desarrollo profesional y cooperación internacional en materia de Patrimonio y museos ante la perspectiva del 2001»

El programa de actuación en el campo de la museología para el decenio 1992-2001, propuesto y aprobado en la Conferencia General del Consejo Internacional de Museos en Quebec, sienta los objetivos y la línea de acción de la anteriormente citada Organización y propone un marco de reflexión para la política museológica, el desarrollo profesional y la cooperación internacional en materia de patrimonio y museos ante la perspectiva del 2001.

El Comité Español del ICOM entiende este documento como una base que permite: Definir el carácter del ICOM y del Comité Español ante la sociedad y las instituciones; inspirar las actuaciones del Comité en el futuro; promover el conocimiento de las funciones y el papel de los museos como instituciones al servicio de la sociedad y de su desarrollo; fomentar la cooperación y solidaridad internacional en materia de museos de patrimonio cultural y natural.

La civilización actual tiende a evolucionar hacia una sociedad basada en el bienestar, lo que significa un aumento del tiempo libre que se puede emplear en el consumo cultural. Este hecho se manifiesta en un incremento del uso social del

patrimonio. El concepto de este término va ampliándose día a día desde el punto de vista cuantitativo y en consecuencia los límites de la museología se ven desbordados ante la necesidad de ofrecer propuestas científicas, culturales, educativas y lúdicas cada vez más numerosas y de mayor calidad, mientras que a la vez los museos deben enfrentarse a nuevos retos e instrumentos de gestión alternativos. Además, las amenazas contra la preservación de los bienes culturales y naturales no sólo no disminuyen, sino que se mantienen y en algunos casos incluso se intensifican.

Los museos y sus profesionales conscientes de esta realidad deben buscar las estrategias que les permitan afrontar los nuevos retos, ofreciendo un uso activo y dinámico de patrimonio, a la vez que encuentran propuestas adecuadas para su conservación.

Por todo ello, los miembros del Comité Español del ICOM invitan a la profesión museística, a los museos y a las instituciones que intervienen en la gestión del patrimonio cultural y medioambiental, a plantearse una revisión de sus políticas y criterios de actuación en base a los siguientes principios y consideraciones:

Los museos al servicio del desarrollo social: *Potenciar las posibilidades que como centros para la educación no formal tienen los museos. * Integrar a los museos en las estrategias territoriales para el desarrollo económico y social. * Promover la diversificación de ofertas culturales y lúdicas así como de todos aquellos servicios que sean de utilidad pública. * Favorecer el desarrollo de empresas de servicios culturales y turísticos que actúen en beneficio del sector patrimonial.

Nuevas tecnologías y medios de comunicación: *Adaptar los museos a las nuevas tecnologías y lenguajes de comunicación, y promover el desarrollo y la aplicación de nuevas tecnologías.

Formas de gestión ágiles y participativas: *Desarrollar nuevas formas de organización y gestión en los museos, promoviendo la aplicación de los principios de subsidiaridad, descentralización y autonomía respecto a los poderes públicos. * Promover modelos de organización basados en la democracia y la participación. *Fomentar la diversificación de formas y fuentes de ingresos económicos.

Una actitud profesional ética y comprometida: *Velar por el prestigio de la profesión y fomentar la máxima difusión y aplicación del Código de Ética Profesional del ICOM. *Seguir los principios deontológicos en toda la actividad profesional, especialmente en la adquisición y transferencia de bienes culturales. *Apoyar la denuncia y la respuesta de los profesionales ante los atentados contra el patrimonio cultural y natural y su degradación. *Favorecer el conocimiento, respeto y valoración de las distintas culturas, especialmente las oprimidas o no desarrolladas. *Promover y apoyar actividades en contra de la discriminación sexual, la marginación social, la xenofobia y el racismo.

Hacia un mejor entendimiento y una mayor cooperación internacional: *Impulsar los intercambios profesionales, las relaciones internacionales de partenariado y hermanamiento entre las instituciones museísticas, así como la creación de redes que permitan la cooperación internacional, especialmente con los países con más afinidades territoriales y lingüísticas: Unión Europea, Cuenca Mediterránea y países latinoamericanos.

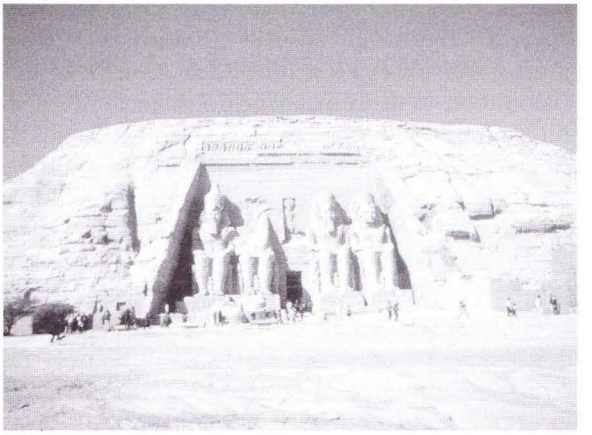
Mejorando los recursos humanos: *Promover la formación profesional y el reciclaje para todos los niveles laborales de los museos. *Adaptar las estructuras laborales a las nuevas demandas sociales, revisando o redefiniendo los perfiles profesionales y homologándolos en el contexto europeo. *Fomentar la participación social y de trabajo desinteresado en el seno de las instituciones museísticas mediante programas de cooperación voluntaria, asociaciones de amigos, etc. (Documento interno del Comité Español del ICOM).

4. El pasado en el presente. Museos y patrimonio

El patrimonio cultural –la herencia histórica, artística, científica, técnica... de los diversos pueblos, culturas y civilizaciones– continúa siendo el elemento expresivo más destacado de la evolución y desarrollo de la Humanidad. Lo es en sí mismo, considerado como un tesoro de valor incalculable capaz de desentrañar y avalar las raíces y la idiosincrasia de esos pueblos y civilizaciones; lo es también, como referente insustituible para la adecuada interpretación del hecho histórico-cultural en su propio contexto.

Una ciencia como la museología, que se fundamenta en la función tutelar y conservadora que ejercen las instituciones que constituyen su objeto propio, los museos (cuyo objeto, a su vez, y objetivos son la conservación, investigación y difusión del patrimonio), extiende de hecho su cometido y atribuciones con pleno derecho a todo el patrimonio cultural, hasta tal punto que algunos autores preferirían cambiar su nombre por el de patrimoniología.

El patrimonio, en todo caso, resulta esencial e imprescindible para conocer e interpretar esa realidad evolutiva de la Humanidad a que nos referimos, y es materia común de todas las ciencias, especialmente de las llamadas humanas y sociales, como la historia y la museología. En consecuencia, resulta el punto de partida insustituible, la propedéutica adecuada para cualquier actividad investigadora, tanto se realice ésta como historiación de un proceso o bien como propuesta museológica. La exégesis del patrimonio es al propio tiempo la explicación de la vida integral del hombre sobre la tierra a través de los hechos y objetos por él producidos a lo largo de los tiempos, y conservados y transmitidos generación tras generación hasta nuestros días.



Templos de Abu Simbel, Egipto.

1. La realidad y la conciencia. El pasado para el futuro

El desarrollo de los museos regionales y locales de carácter principalmente etnológico e histórico efectuado desde la década de los setenta, con atención preeminente a la animación participativa y comprometida del público, trajo consigo el despertar de la conciencia colectiva sobre la realidad del patrimonio. Un descubrimiento generalizado, que no ha hecho distingos en cualquiera de los países que han estimulado esa conciencia mediante la exposición de unos contenidos familiares a los intereses de los vecinos naturales

del entorno físico y espiritual del museo, en el sentido de poder explicar y reflejar mediante esa realidad la cultura de sus habitantes.

Se vivió desde esa perspectiva la estimulante lección de que las exposiciones itinerantes pensadas y materializadas por los grandes centros urbanos no modificaban la naturaleza del público visitante en esta clase de museos. Sólo después de que ese público hubiera recibido la «revelación del patrimonio» se produjo de hecho la «concienciación» colectiva sobre el patrimonio cultural cercano en núcleos urbanos periféricos o en poblaciones alejadas de los centros de decisión: con la descentralización llegó también el rechazo de las ofertas de exposiciones prefabricadas, prefiriendo creer en sí mismos, y se incentivaron los proyectos nacidos de la iniciativa propia.[1]

La realidad poderosa del patrimonio estriba sobre todo en el reconocimiento de esa serie de hechos y objetos que resultan y son considerados *testimonios* significativos de las diferentes actividades humanas en el tiempo y en el espacio: es decir, el legado histórico de la Humanidad recalificado en nuestro tiempo. Su concepto actual radica, por lo tanto, en el reconocimiento de ese legado, que ha venido haciéndose realidad efectiva en el mundo occidental casi paralelamente a la propia constitución del coleccionismo y, en todo caso, desde la revalorización de la antigüedad clásica por los humanistas del renacimiento.

El legado patrimonial no puede constreñirse a sólo los bienes artísticos. Pero es cierto que esa referencia del mundo artístico clásico inició e impulsó hacia el futuro desde su enfatización en el período señalado el concepto, definición y reconocimiento de todo el variado patrimonio cultural. Con independencia de constituir una parte importante del repertorio global, los bienes artísticos han marcado muchas veces las pautas para el tratamiento de todos los bienes de interés cultural, tanto de los denominados *naturalia* como *curiosa artificialia*, estando comprendidos entre estos últimos los de carácter científico y técnico, y los artísticos, como sabemos. Unos y otros resultan, insistimos, el objeto y objetivo del museo como institución, la parte más destacada del patrimonio no sólo susceptible de musealización sino también convertida de hecho en contenido real de estas seculares organizaciones.

Otro aspecto inseparable es el de su rigurosa interpretación, que requiere aplicar una metodología adecuada y previamente la clarificación de una serie de conceptos, sin los cuales el patrimonio cultural no conseguiría su auténtica dimensión. Entre ellos, los de preservación, conservación, restauración, restitución e intervención. Lo que implica conjuntamente una actividad investigadora, absolutamente imprescindible también para la mejor presentación, valoración y difusión de los bienes patrimoniales conservados.

2. Investigación e interpretación de una herencia inapreciable

La mayor parte del patrimonio que conservamos, dentro y fuera de los museos, es heredado. Pertenece a un pasado que nos lo ha transmitido, y mediante el cual conocemos casi todo lo que sobre nosotros mismos y sobre el mundo es posible conocer. Son esos objetos que han sobrevivido a la acción inexorable del tiempo la parte misma del conocimiento que poseemos. Sin ellos, resultaría también imposible o diezmada la necesaria visión equilibrada que exige la realidad humana y su proyección futura, además de su evolución pasada.

La investigación histórica, documental, técnica y científica del patrimonio se impone por la simple y pura razón de un mayor conocimiento de nosotros mismos y del mundo. Es tanto como decir que de poco o nada valdría la existencia de un rico patrimonio sin la investigación debida. La excepcionalidad de su realidad física o estética sólo se desvela plenamente cuando se produce su más correcta interpretación y valoración dentro de su contexto o entorno integrado. Para ello, la investigación resulta a la postre indispensable.

Si hemos de reconocer que el objeto de arte puede convertirse en la obra de arte real –el sustrato material en el fenómeno artístico– mediante enfoques históricos debidamente orientados, como ha insistido Hans Seldmayr, cuando se trata del patrimonio cultural en su conjunto no acertamos a ver un sistema mejor que aporte enfoques para su adecuada recalificación entre nosotros, para su interpretación, reconocimiento y valoración histórica, y para su más rentable difusión sociocultural que la aplicación de una investigación metódica y científica. Y en ello, la museología puede aportar como veremos la metodología conveniente, además de criterios y planteamientos rigurosos y decantados, para la obtención de los resultados más objetivos. El programa museológico en sí, y las aplicaciones museográficas en particular, contienen por su propia naturaleza la misión de una política de investigación y acrecentamiento del patrimonio, como notas determinantes, y en los que tanto la acción coyuntural y de urgencia, como el desarrollo de un proceso integral (basado en sólidos principios teóricos y en un sistema de proyección práctica) están destinados a la defensa, estudio, enriquecimiento y propagación social de aquél.

Desde la selección y análisis del objeto museístico, su documentación entitativa y museográfica, el tratamiento recibido en la dimensión del museo-laboratorio (recolección, restitución, restauración...) hasta las operaciones de registro, inventario y catalogación necesarias, todo está encaminado a la identificación e investigación de esa parte del patrimonio que debe ser interpretado, valorado y difundido como un bien de carácter sociocultural. De ello nos ocuparemos con detenimiento más adelante.

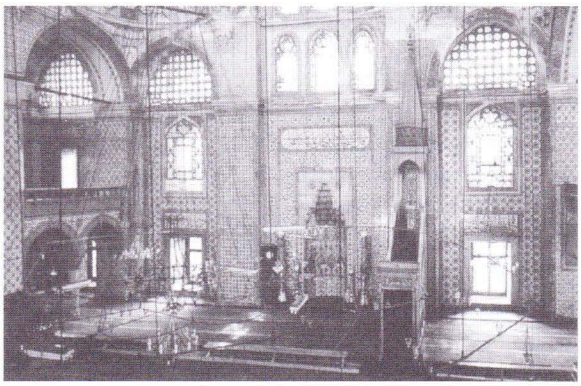
3. Protección, conservación y acción cultural

El museo ha sido tradicionalmente una institución que conserva y expone gran parte del patrimonio cultural. En tiempos recientes se le han encomendado y exigido, como se ha indicado, otras funciones necesarias para cumplir con su cometido sociocultural. Entre ellas, las de animación participativa, información y comunicación, expresión de la conciencia comunitaria, banco de datos, etc. Se ha puesto en cuestión si su finalidad primera en nuestro tiempo deba ser la exhibición más que la conservación de los bienes que atesora, o tenga que convertirse en un centro de difusión cultural por encima de su vocación de vehículo que perpetúe hacia el futuro y de la forma más íntegra los bienes que ha recibido.

A pesar de la búsqueda de alternativas e innovadoras concepciones tipológicas –que han hecho variar, evidentemente, el perfil y comportamientos convencionales del museo–, la salvaguardia y protección del patrimonio continúa siendo en la mayor parte de los casos y tipologías existentes inexcusable finalidad que justifica incluso en alto grado la razón misma de su existencia. Lo que, a nuestro juicio, no resulta incompatible con las demás funciones a desarrollar, sean de carácter investigador, pedagógico, comunicativo o difusor, sean de naturaleza social o etnológico-antropológica.

Entre los diversos medios e instrumentos utilizados para la necesaria protección y conservación del patrimonio cultural continúan siendo los museos (y su ciencia, la museología) elementos imprescindibles, cuando no cada vez más especializados para cumplir con esa misión irrenunciable que le ha encomendado desde hace siglos la humanidad entera. Desentenderse de esta función sería tanto como olvidar el valor de la memoria colectiva que representa la realidad del patrimonio, sin el cual, insistimos, no poseeríamos los conocimientos adecuados sobre nosotros mismos y sobre el mundo.

La conservación del bien cultural no debe confundirse ni reducirse, a nuestro juicio, a sólo su mantenimiento físico y material. La conservación museológica implica, por supuesto, la integridad de las piezas como presupuesto primero para cualquiera otra función patrimonial. En ella están involucrados la naturaleza y calidad



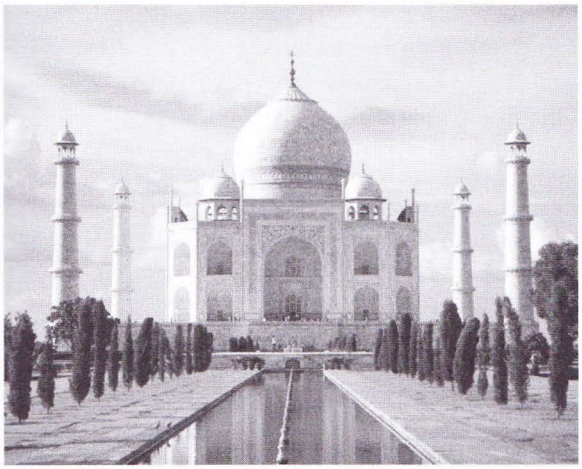
Mezquita Azul, Estambul, Turquía.

del contenedor, las condiciones ambientales y de instalación o almacenamiento, el control de los riesgos de alteración o de deterioración interna y externa, y de cuantos otros factores puedan significar la posible quiebra de las mejores condiciones para su protección y seguridad. Pero la finalidad última de las obras de un museo convierten su protección y conservación en un complejo tejido de funciones que transcienden el mero objetivo material y físico. De éste y otros aspectos nos ocuparemos ampliamente en capítulos posteriores.

> El patrimonio –afirma Gaël de Guichen– se ha transformado en un medio en manos de los poderes públicos, los que, en su afán por poner en práctica una política «cultural», obligan a exponer, o mejor aún, a exhibir obras, y se niegan a tomar en consideración los riesgos que éstas corren.
>
> Obras que estaban dispersas han sido agrupadas en «reservas» que son insalubres o consideradas inadecuadas técnicamente. En caso de robo, incendio, inundación o ataque biológico desaparecen colecciones enteras.
>
> El clima a que estaban habituadas las obras ha sido radicalmente modificado, ya sea por el empleo de calefacción central, de aire acondicionado o su transporte a otro lugar.
>
> Objetos, y especialmente tejidos, que permanecían constantemente en la penumbra o se exhibían excepcionalmente son expuestos ocho horas por día con una iluminación –artificial o natural– nefasta.
>
> Algunos arquitectos y diseñadores sólo ven en los museos un medio para poner de relieve los objetos. Su creación, a menudo valiosa desde el punto de vista estético, no toma en consideración la necesidad de proteger las colecciones. ¿Están preparados los responsables del patrimonio, es decir, los arqueólogos, arquitectos, archivistas, bibliotecarios, conservadores, especialistas de laboratorio, museólogos o restauradores, etc., para hacer frente a estos peligros cada vez más numerosos? Exceptuando algunos casos, la respuesta es negativa. Basta comparar los programas de formación y los concursos destinados a esos especialistas, desde hace treinta años con los actuales. Rara vez la conservación forma parte integrante del programa y, en los casos en que figura, a menudo cede su lugar a la restauración.
>
> Es menester un profundo cambio de mentalidad para salvar lo que puede aún salvarse. Ese cambio de mentalidad debe operarse en los profesionales. [...] Es nuestro deber. Como decía un poeta francés, «los países que no tienen leyenda están condenados a morir de frío». No dejemos morir de frío a las generaciones futuras.[2]

Junto a la preocupación por la integridad física y contextual del patrimonio, en muchas épocas y por muchos autores se han alzado denuncias por la mutilación, depredación y tergiversación –cuando no, falsificación– del patrimonio cultural. El artístico, especialmente, ha sufrido en los últimos tiempos acometidas de muy diversa índole, entre ellas las del desarraigo natural, las del abuso y especulación facilitados por los condicionantes socioeconómicos que presionan sobre aquél cada vez de modo más acentuado, ante la debilidad e impotencia de algunos países ricos en patrimonio, pero infradotados en recursos para la protección y vitalización de sus inestimables tesoros.

En 1964, el crítico e historiador de arte Juan Antonio Gaya Nuño, a quien se deben relevantes ensayos sobre la historia y análisis de los museos españoles,[3] lanzaba un grito de alerta sobre el patrimonio europeo, que hoy podría ser calificado como alarmista, pero que en aquella situación posbélica resultaba, por más que apasionado, un documento vivo y representativo del trasiego patrimonial artístico. Intentaba advertir no sólo de la depredación creciente del arte europeo y occidental después de la Segunda Guerra Mundial, sino también resaltar el valor y la significación que el arte como patrimonio tiene para



El Taj Mahal, en Agra, India.

los pueblos, para su historia y para la explicación de su idiosincrasia, privado del cual no podría como debiera descubrir o fortalecer su identidad.

«Con toda evidencia –escribía– hay un modo de ser y vivir europeo, ni más ni menos que una fisonomía y una gastronomía, que una lírica o una determinada predisposición religiosa. Naturalmente, y esto es lo que más nos importa de momento, hay un arte europeo, de riqueza tal en sus variantes y sus evoluciones cual para dar lugar a los empréstitos más diversos. Hoy día, lo principal y más ilustre de ese arte es envidiado. Ha sido capaz de fecundar y modificar muchas otras plásticas no europeas, acreditando siempre una salud, una indestructibilidad, una solidez interna de la que creo que todos los humanos estamos justamente orgullosos».[4] Y a continuación se detenía en la enumeración de los variados peligros a que estaba siendo expuesta la integridad del patrimonio artístico europeo, dependiendo unos de la debilidad y la crisis del viejo continente entonces, y otros de factores externos, a veces producidos por una voracidad incontrolada.[5]

Sírvanos este ejemplo para referenciar la preocupación que, especialmente en la segunda parte del siglo, ha existido en personalidades de sensibilidad refinada para con el legado histórico. La protección, conservación y defensa de los beneficios culturales inmanentes a las obras (el patrimonio en general) de un contexto o entorno natural determinado ha caracterizado –más allá de intereses excesivamente nacionalistas o endogámicos–, sus legítimas reivindicaciones.[6]

En cualquier caso, la preservación, salvaguardia y potenciación del patrimonio cultural[7] pueden y deben encontrar las mejores garantías de futuro e integridad en la labor continuada y eficaz de las funciones encomendadas a los museos y exigidas cada vez con más contundencia por el público. La concienciación colectiva respecto de los valores del patrimonio cultural representa, en consecuencia, la ampliación de usos y consumo que debe facilitar el museo, pero también uno de los acicates más expresivos para la conveniente protección y conservación de ese legado histórico cultural.

4. Museos, patrimonio y comunidad

Las nuevas corrientes de la museología y la concienciación de responsables e instituciones museísticas han conseguido impulsar con inusitado convencimiento en nuestros días nuevas actitudes y comportamientos sociales respecto de los museos, el patrimonio y la comunidad. El propio ICOM viene promoviendo a través de sus conferencias generales –como la XVII, celebrada en 1995 en Stavanger, Noruega, bajo el lema «El museo y las comunidades»–, o por medio de números monográficos de sus publicaciones *Museum* o *Noticias del ICOM*, aspectos tan decisivos y urgentes como son los de «Museos y poblaciones autóctonas», «Patrimonio cultural y tráfico ilícito» o «Museos comunitarios». En último término, el ICOM demuestra su permanente preocupación por la conservación y difusión del patrimonio, que tuvo un llamamiento dramático en la XIV Conferencia celebrada en Buenos Aires en 1986 a través de la exposición preparada por el Comité de Conservación (ICOM-CC) y la publicación en español, inglés y francés del libro

de Philip WARD *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj* (Marina del Rey, California, The Getty Conservation Institute, 1986, 2ª impresión, 1992, 69 págs.).

Y si la preservación del patrimonio es una empresa urgente y de preocupación y ocupación constantes, su difusión y concienciación comunitaria alcanzan en estos momentos las mayores atenciones y dedicaciones de profesionales, instituciones y proyectos. En especial, por parte de los defensores de la nueva museología quienes, como el ya citado Marc Maure,[8] entienden que cada uno de los elementos que conforman la concepción y estructura del museo tradicional (un edificio + una colección + un público) han sido superados y enriquecidos por los del nuevo museo: un territorio –estructura descentralizada– + un patrimonio –material e inmaterial, natural y cultural– + una comunidad –desarrollo–, en el que la concienciación de la comunidad, un sistema abierto e interactivo y el diálogo entre sujetos constituyen los goznes de ese nuevo paradigma de museo.

Para gran parte de la sociedad, el modelo de museo o el museo por excelencia sigue siendo el museo calificado como nacional e internacional. De este modo, museos como el Prado en Madrid, el Louvre en París, el Kunsthistorisches en Viena, el Ermitage en San Petersburgo, el Metropolitan en Nueva York, la Alte Pinakothek en Munich o el British Museum en Londres, entre tantos otros, se han convertido históricamente en paradigmas internacionales. Su referencia resulta obligada a la hora de señalar prototipos de museos nacionales e internacionales.

Pero los museos más extendidos en el mundo son, en cambio, los llamados museos regionales y comunitarios. Diversos en su forma y colecciones son, en general, resultado del afán de autoafirmación y autoexpresión de una comunidad, y no fruto del deseo, el poder y la orientación de grupos elitistas. La mayoría de estos museos consiguen sobrevivir sólo cuando no se limitan a tratar algunos aspectos de su comunidad respectiva, sino que se integran completamente en ella gestionando, investigando y difundiendo sus propias colecciones, y ejerciendo una intensa actividad educativa sobre su entorno natural comunitario. Análogos a los museos de ciudades o localidades de población media, su objetivo principal es la concienciación de su entorno o contexto natural humano y expresar la forma de vivir de esa comunidad en la que se encuentran, integrada normalmente por menos de 100.000 habitantes, y a veces por pequeños o mínimos reductos de población indígena.

Los pequeños museos –regionales, locales y comunitarios– son expresivos también de una situación paradójica y delicada como la que sufre en estos momentos gran parte del mundo, especialmente la vieja Europa. Es decir, el papel relevante que los museos y monumentos históricos tienen en la actual situación geopolítica, en que los nuevos acuerdos supranacionales pretenden reducir las fronteras nacionales, de un lado; y de otro, el proceso de división en nuevas unidades nacionales, sustentadas a veces por ideologías y actuaciones nacionalistas agresivas.

Por otra parte, la importancia del museo regional, local o comunitario adquiere una dimensión destacada al configurarse o convertirse en el inicio y la fundamentación de la experiencia museística para la mayor parte de la gente, que recibe de estas instituciones la visión de un entorno inmediato y familiar, redescubriendo continuamente su razón de ser y vivir en ese contexto humano. Es un desafío constatable el hecho de cómo muchos de estos museos, que tradicional y previamente venían considerando a su público como un grupo homogéneo, y que ahora están comprobando sus múltiples diferencias étnicas, demográficas, de aspiraciones, etc., tratan de buscar innovaciones con las cuales puedan conciliar esos intereses contrastados o dispares, respondiendo adecuadamente a esa diversidad sociocultural o a las necesidades cambiantes del público.

De acuerdo con algunas directrices citadas de la nueva museología –en concreto, la posición de Marc Maure que hemos adelantado–, estos mu-

Florencia, Italia.

Stupa de Swayambhu, valle de Kathmandú, Nepal.

seos han ampliado el espectro de sus intereses tradicionales hacia una visión más amplia y al propio tiempo más atenta a su entorno o contexto inmediato.

Así, frente al convencional concepto de edificio como contenedor del museo, se prefiere el de territorio (como estructura descentralizada); el de patrimonio (material e inmaterial, natural y cultural) sobre el tradicional de colección; y el de comunidad (desarrollo de una comunidad concreta) sobre el indeterminado de público.

Tal como se ha reconocido en encuentros y reuniones de especialistas, los museos regionales, locales y comunitarios tienen, por otra parte, un especial cometido en situaciones de conflictividad política, debiendo servir como un espacio neutro donde cada una de las partes enfrentadas pueda conocer mejor a la otra. El deseo y la esperanza de las reuniones anuales del Comité Internacional del ICOM para los museos regionales (ICR) celebradas en México en 1993 y en Austria y Eslovaquia en 1994 fueron expresados en el sentido de que éstos se conviertan realmente en «centros de cultura e intercambio en donde uno establezca un diálogo con sus vecinos y con los visitantes». Deseos y esperanzas que se vieron potenciados en la citada XVII Conferencia General del ICOM de Stavanger, en julio de 1995.

En algunas latitudes, las funciones de los museos regionales y comunitarios han conseguido variar substancialmente el papel tradicional del museo y los monumentos históricos considerados como símbolos de identidad nacional, al haber sido configurados y utilizados a menudo

como banderas de orgullo del colectivo nacional. Una realidad y unas funciones éstas que las circunstancias pueden cambiar tajantemente cuando se rompe el estado nacional, como ha ocurrido recientemente con la extinta URSS y con la fragmentada y enfrentada antigua Yugoslavia.

¿Cuál es entonces y en esa situación el papel de los museos?, se preguntan los expertos. El papel del museo regional y comunitario es –se extrae fácilmente– el de constituirse y actuar como un instrumento de comprensión intercultural no sólo entre las culturas calificadas como «desarrolladas» y las indígenas, sino también entre esas mismas culturas consideradas «desarrolladas» y entre las propias indígenas.

En la Conferencia de Stavanger se evidenciaron tensiones y acusaciones mutuas entre participantes de diversos comités nacionales que hasta hace muy poco formaban parte de una sola unidad nacional. Destrozos, robos y saqueos del patrimonio regional por parte de otra comunidad vecina subyugadora o en conflicto bélico salieron a la luz en numerosos debates y discusiones de los diferentes comités especializados del ICOM. Y lo más grave de todo es, a nuestro juicio, la imposibilidad de un entendimiento cercano entre las partes para detener tanta destrucción y desaparición de gran parte de esos diferentes patrimonios.

Finalmente, las funciones concretas de los museos regionales y comunitarios en cada comunidad respectiva resultan doblemente rentables, desde el momento mismo en que su realidad implique una atención racional a los medios y a las necesidades de esa comunidad, unos criterios adecuados en la adquisición de bienes comunitarios, una selección y formación específica de los profesionales, su acertada y responsable actuación en el medio, un escrupuloso diseño de la tipología de las colecciones, una sensible acogida a los intereses del público, unos servicios personalizados, etc.

De acuerdo con las conclusiones del ICR, «los museos regionales existen para el beneficio de todos, y en especial para el de la memoria colectiva de una región. Los gastos de mantenimiento de los museos se justifican ampliamente porque éstos son necesarios para conservar la unidad de la sociedad. Es más aún, incumbe a todos los representantes del gobierno la responsabilidad de ponerse al servicio de las personas de la sociedad de la que ellos forman parte. Por esta razón, recomendamos insistentemente que los museos regionales den acceso gratuito a los miembros de la comunidad, que son los poseedores del patrimonio reunido en el museo».[9]

Y si es cierto que los museos regionales y comunitarios amparan y preservan muchas de las tradiciones locales –artesanías, lenguas, ritos religiosos, objetos autóctonos, etc.–, no lo es menos que la amplia diversidad cultural de una región desaparecería fácilmente sin la contribución de estos museos. Tienen muchos puntos comunes (analogía sociocultural y de servicio para sus respectivas comunidades), incluyendo sus bajos presupuestos y la falta de reconocimiento nacional e internacional. No resultan publicitariamente demasiado llamativos.

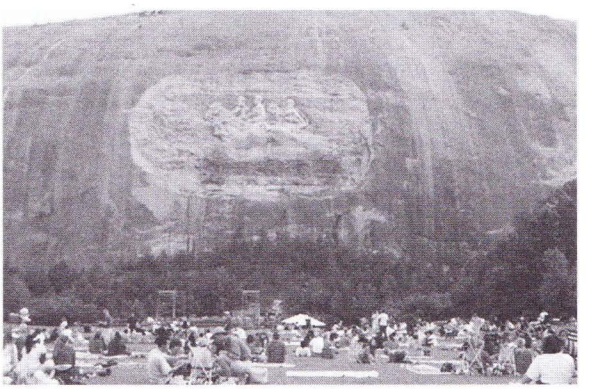
Como han dicho J. Tirrul-Jones y Brian Turner, «mientras que las olas de turistas invaden y, en ocasiones, arrastran a multitudes al museo, los museos regionales hacen hincapié en el servicio a sus propias comunidades, que toma formas variadas, entre las cuales está, por supuesto, el turismo, que permite dar a conocer la historia de la comunidad y suscitar el diálogo entre el foráneo y el residente. Con mayor frecuencia, el principal servicio es la educación no formal para la comunidad misma. Así, los programas educativos de un pequeño museo pueden representar hasta el 50% del tiempo de todos los empleados. Además, en muchos países, los museos comunitarios apoyan a grupos artísticos o dedicados al medio ambiente o al estudio de la historia local, en un proceso de enriquecimiento mutuo».[10]

No necesariamente inferiores, los museos pequeños y locales –que son mayoría en los seis continentes, formados por sus comunidades respectivas para preservar su herencia cultural especial– pueden y deben ser excelentes centros

de patrimonio y educación de su público. Normalmente, resultan un estímulo de participación directa y activa, y desarrollan en la comunidad un fuerte sentimiento de ser propietarios de su institución. Muchas sociedades históricas locales han visto reforzadas así la conciencia de la población sobre su propia historia y la atracción hacia su identidad a través de este tipo de museos. Eso fue, al menos, lo que el ICOM en su conjunto y los diferentes comités especializados con el ICR a la cabeza volvieron a destacar en la Conferencia General de Stavanger, junto con esta conclusión final: «el museo comunitario forma parte vital de la comunidad misma, de igual modo que el corazón forma parte esencial del cuerpo humano».

La diversidad y riqueza intercultural de la mayoría de los países significa una manifestación de potencial y riqueza extraordinaria de culturas diversificadas que lo integran, que no puede decaer ni desconocerse. A través de sus museos deberán estimular la concienciación de su población –de sus respectivas comunidades– sobre la importancia de su patrimonio histórico-cultural y natural.

La obligación de acrecentar la recolección de los bienes museísticos corre pareja a la necesidad de conservarlos en condiciones e instalaciones museográficamente adecuadas. Ello implica el cuidado atento a la formación de sus profesionales y la participación colectiva de los diversos sectores de la sociedad en esa empresa común. Pero, sobre todo, el que los responsables y profesionales de los museos y el patrimonio profundicen en la correcta interpretación de los valores que esos bienes patrimoniales significan y expresan, para que sean difundidos y comunicados con la más rigurosa profesionalidad y la mayor rentabilidad didáctica y sociocultural a sus diversas comunidades.



Relieve de Stone Mountain, Georgia, EE.UU.

NOTAS AL CAPÍTULO 4

1 Además de los ejemplos específicamente didácticos a los que nos referiremos en otro lugar, conviene destacar el conjunto de museos «casa del país» que en gran número florecieron en Chile entre 1973 y 1974. También en Francia, al comienzo de 1980 estaban en fase de creación más de 300 centros de carácter descentralizado. Kenneth HUDSON, entre los numerosos ejemplos de este tipo aparecidos en sus obras, nos habla concretamente (en el artículo citado «El museo como centro social», de *Letra Internacional*, núms. 15/16, págs. 73-78) de dos: el Museo Municipal de Rüsselsheim, cerca de Frankfurt, en Alemania, auténtico paradigma de museo local etnológico-histórico; y la Dulwich Picture Gallery, al sur de Londres, una interesante asociación para ayuda mutua y perfeccionamiento de los visitantes.

2 GUICHEN, G. de, «Un desafío a la profesión», *Museum*, París, vol. XXXIV, núm. 1, 1982, pág. 5.

3 *Historia y guía de los museos de España*, 2a. ed., Madrid, Espasa Calpe, 1969; y *La España de los museos*, San Sebastián D. Gral. de Promoción del Turismo, 1970, entre otros.

4 GAYA NU—O, J.A., *El arte europeo en peligro*, Barcelona, EDASA, 1964, pág. 17.

5 En este ensayo, daba una visión muy personal acerca «Los mecanismos europeos. Museos, colecciones y crisis del mecenazgo», para continuar en capítulos siguientes con el tratamiento de la «Proliferación de las ruinas», «El insulto de las restauraciones», «El pastiche europeo y la abdicación de la voluntad de estilo», «El arte y la guerra», «El colecionismo americano», «Nos quedamos con lo falso», etc.

6 El mercado único previsto para 1993 en los países de la entonces CE, Comunidad Europea (hoy, Unión Europea, UE) tenía pensado también la libre circulación de obras de su patrimonio histórico-artístico. Países como el Reino Unido, Paises Bajos y Bélgica, defensores de esta postura,

en la que afloran fácilmente el interés y las conveniencias comerciales y económicas de sus prestigiosas salas de subastas, tuvieron que aceptar la postura contraria de España, secundada por los demás países del sur: Italia, Grecia, Francia y Portugal. En ellos se concentra la mayor riqueza patrimonial de la CE –hoy, Unión Europea, UE–, reconociéndose a Italia y a España como los dos primeros patrimonios culturales de la Humanidad. Una batalla política que España venía manteniendo desde 1989. El mercado único sin fronteras no se aplicará al patrimonio histórico-artístico. En enero de 1992 la Comisión Europea aprobó en Estrasburgo una serie de medidas para evitar la huida de obras de arte. Los Doce (países, entonces miembros) establecerían un régimen común que permitirá, por una parte, la recuperación de un «tesoro nacional» exportado ilegalmente y, por otra, impedirá la venta a países terceros. Cada Estado podrá imponer un régimen de autorización previa para impedir la salida de obras de arte.

7 Un cometido, como hemos indicado, primordial de la UNESCO a través de sus distintos organismos. Sus declaraciones de «Patrimonios históricos de la Humanidad» a diversas ciudades, conjuntos monumentales u obras excepcionales, completan su acción normal y la de los Comités Internacionales del ICOM. Realiza esta misión a través de la «Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural», como veremos al tratar de las ciudades-museo, museos al aire libre, parques, jardines, etc. En diciembre de 1984 se habían declarado ya como Patrimonio del Mundo 186 monumentos de carácter natural o cultural. De España, la UNESCO había inscrito ya entonces el Parque y Palacio Güell y Casa Milá en Barcelona, la Catedral de Burgos, El Escorial (Monasterio y Sitio), la Mezquita de Córdoba y la Alhambra y el Generalife en Granada. A finales de 1997, España era ya el país con mayor número de conjuntos urbanos seleccionados: siete ciudades (Ávila, Cáceres, Córdoba, Salamanca, Santiago de Compostela, Segovia y Toledo), además de estos otros lugares declarados Patrimonio de la Humanidad: Catedral, Alcázar y Archivo General de Indias de Sevilla; Mezquita de Córdoba; Parque Natural de Doñana en Huelva; Catedral de Burgos; Tea-tro Romano de Mérida; Parque Nacional de Garajonay en La Gomera; Parque y Palacio Güell y Casa Milá en Barcelona; Monasterio de Santa Maria de Poblet (Tarragona); Monasterio y Sitio de El Escorial (Madrid); Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres); La Alhambra, el Generalife y el Albaicín, en Granada; Santillana del Mar y Cuevas de Altamira en Cantabria; Iglesia de San Miguel de Lillo en Asturias; la Catedral de Teruel; el Camino de Santiago. En 1998 fueron declarados Patrimonio de la Humanidad: las Médulas (minas de oro romanas) del Bierzo (León) y el Liceo de Barcelona.

En otro sentido, la UNESCO siempre ha venido insistiendo desde todas sus tribunas –como la revista *Museum*– en su preocupación por la salvaguarda del Patrimonio. Los apartados sobre el «Retorno y restitución» de bienes culturales (véanse, por ejemplo, los núms. 149,1, 1986, págs. 46-64; y 172, 4, 1991, págs. 20 y sigs.) y sobre «Tráfico ilícito»(por ejemplo, núm. 187, 3, 1995, pág. 62), así lo demuestra.

8 MAURE, Marc, art. cit., «La nouvelle muséologie –qu'est-ce-que c'est?», ICOFOM *Symposium Museum and Community II*, 1996, pág. 130.

9 De la reunión anual del ICR, México 1993. Fue en esta reunión donde uno de los participantes expresó su «esperanza de que los museos regionales se conviertan en centros de cultura y en lugares de intercambio en donde uno establezca un diálogo con sus vecinos y con los visitantes».

10 TIRRUL-JONES, James, y TURNER, Brian, «Los museos regionales están al servicio de sus propias comunidades», en *Noticias del ICOM*, nº 3, vol. 48, 1995, pág. 3.

5. Tipos y categorías de museos

Los variados orígenes, los distintos enfoques e ideologías, y las diferentes funciones y cometidos que se le han encomendado al museo no han configurado sin embargo una rígida clasificación. Al menos, estas instituciones no se han prestado por sí mismas al diseño de unas complicadas e inabarcables agrupaciones, a pesar de las dificultades de definición, estructuración y organización que han encontrado a lo largo de su historia. Su procedencia, bien como gabinete de curiosidades y especímenes, bien como tesoros de arte de la realeza o eclesiásticos (desde la edad media, y desde el siglo XVI al XVII), marca de hecho una doble tipología inicial –de los primeros surgen los museos de ciencia; de los segundos, los de arte–, que constituirá la base del museo moderno en el siglo XIX.

Las clasificaciones nacen a principios de este último siglo por imperativos pedagógicos, y como herencia de la actividad de las élites ilustradas y el enciclopedismo. El museo como «instrumento de educación» necesitó hacerse inteligible a los escolares y al resto de los visitantes, agrupándose en categorías que estuvieran de acuerdo con la terminología y las disciplinas que integraban las colecciones.

La propia evolución del museo irá aportando otras taxonomías o clasificaciones. Pero será el siglo XX, especialmente después de la segunda guerra mundial, el encargado de abordar en su totalidad una ordenación tipológica más rigurosa y específica, más amplia y contrastada, pero al mismo tiempo lo suficientemente flexible como para no crear confusión ni estrangular las cada vez más complejas estructuras y funciones de los museos. Muy al contrario, este afán clasificador ha venido exigido por su crecimiento y especialización. Para estas instituciones –es lo que ha ocurrido especialmente desde 1968–, han sido su propio dinamismo, su puesta en cuestión y hasta el haber tocado fondo en alguno de los problemas originados por sus crisis de desarrollo, los que han propiciado el nacimiento de innovadoras tipologías.

1. Orígenes, filosofías y roles en la sociedad. Especialización y funcionalidad

Lo cierto es que una de las atenciones que la investigación museológica ha mantenido con interés en las pasadas décadas ha sido, precisamente, la clasificación científica de los museos, su codificación y fijación tipológicas. La museología, como ciencia rigurosa que es, ha impulsado esta actividad por medio de expertos e instituciones reconocidas, como el ICOM, con el fin de lograr una mayor especialización y funcionalidad de los museos en el ejercicio de sus cometidos.

Para ello ha tenido muy en cuenta su carácter de instrumentos de conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural en una sociedad como la contemporánea, cada vez más proclive a la especialización de contenidos y servicios. Y no ha prescindido en su propósito de aquella doble tipología originaria, que ha permanecido de algún modo presente en los diferentes museos de los distintos países, reflejándose incluso en las decisiones de los comités del ICOM al respecto.

De hecho, antes de que en 1963 se crearan los primeros comités, los países occidentales te-

nían generalmente configurados sus museos de acuerdo con los criterios de las diversas disciplinas –artes, ciencias y técnicas– a que se referían las colecciones conservadas. Pero fue a partir de esa fecha cuando se inició una clasificación genérica atendiendo a sus contenidos, que quedaron agrupados primero en cinco grandes bloques: museos de historia, museos de arte, museos de etnología, museos de historia natural y museos de ciencia y técnica, según se públicó en aquel momento.[1] En ese mismo año, el ICOM completaría esta clasificación[2] con motivo de la creación de los Comités Internacionales de Trabajo sobre problemas museográficos. Se establecieron una serie de Comités de Estudio que respondían a una tipicación más compleja que la anterior, al enumerar doce grupos.[3] Posteriormente, al proponer el Comité del ICOM la política a seguir en los museos, enumeró en uno de sus programas ocho categorías.[4]

Diversos autores han venido realizando también estudios de clasificación de los museos, de acuerdo con variados criterios y principios: atendiendo al contenido o disciplina, al carácter cuantitativo o específico, a la propiedad, etc. Así, Luigi Salerno distinguía a principios de los sesenta, además de una primera división entre museos de antigua formación –donde se incluyen los museos mixtos y los museos públicos estatales– y museos de nueva planta, en relación al contenido dos grupos: los documentales (históricos, geográficos, etnográficos, militares, de la ciencia, de la técnica, de las ideas, de cera...), en los que lo documental no comporta connotaciones artísticas, y los de arte, desde la prehistoria a la edad contemporánea, según las asumidas divisiones y subdivisiones de la historia del arte. De este modo, Salerno incluye el arte clásico en los de bellas artes y el arte actual en los contemporáneos.[5]

Por su parte, Germain Bazin,[6] Luc Benoist,[7] Jean-Yves Veillard,[8] Jean Rose y Charles Penel,[9] P. Bucarelli[10] y Georges Henri Rivière,[11] entre otros, han dedicado importantes estudios a la tipología y clasificación de los museos. Hugues de Varine-Bohan prefiere dividirlos en tres categorías –artísticos o estéticos, históricos y científicos–, desglosándolos en museos de arte, museos históricos, museos de la ciencia y museos especializados (museos al aire libre, museos regionales y otras instituciones que funcionan como museos).[12] Geodfrey D. Lewis los clasifica de este modo: museos generales, museos de arte, museos de historia y museos de la ciencia.[13]

Entre los autores españoles, María Luisa Herrera,[14] Alomar, Hoyos y Roselló,[15] Consuelo Sanz Pastor[16] y Juan Antonio Gaya Nuño[17] han realizado algún análisis –general o parcial– sobre la tipología museística. Y Gratiniano Nieto Gallo, que atiende a la clasificación del ICOM y la de los museos españoles en los años setenta.[18]

En concreto, M. L. Herrera, sin realizar una clasificación sistemática, divide los museos de modo general en históricos y científicos, artísticos y particulares, generales y monográficos, admitiendo subdivisiones.

Juan Antonio Gaya Nuño, por su parte, prefiere agruparlos en: museos antropológicos y etnológicos, museos arqueológicos y de artes decorativas, museos de arte antiguo, museos de arte moderno y contemporáneo y museos de varia especialización.

Atención aparte merece Aurora León, quien estudia y expone con amplitud este tema, analiza y critica algunas otras posiciones, y determina tres tipologías museísticas «según la disciplina», «según la densificación objetual» y «según la propiedad».[19]

Analiza a continuación los distintos tipos de museos –de Arte, Arqueológicos, de Bellas Artes, de Arte Contemporáneo, de Historia, de Etnología, de Ciencias y de Tecnología– según el contenido, para pasar a continuación a detenerse en la clasificación según la densidad objetual.

Y, por último, antes de analizar los museos según la propiedad, Aurora León afirma al respecto:

> La configuración de un museo depende substancialmente de la entidad a la que pertenece. Museos públicos y privados son las dos tipologías básicas que analizamos, haciendo constar desde un principio

que el hecho de estudiarlos desde el punto de vista de la propiedad atañe esencialmente a las fuentes de financiación, si bien, como consecuencia de ellas, se desprenden concepciones museológicas diversas. Además, las diferencias que se establecen entre ellos no afectan al uso público que en ambas entidades se llevan a cabo, aunque sí es importante distinguir entre «museo» y «colección privada» ya que ésta puede estar condicionada por la utilidad restrictiva o amplia que su propietario quiera conferirle, mientras que el museo privado es «público» socialmente.[20]

Por su parte, Miguel Beltrán Lloris propone, al considerar los museos españoles, una triple clasificación basada en los criterios de extensión, contenido y administración.[21]

La amplia diversidad tipológica de los museos sugiere a algunos otros tratadistas, como Timothy Ambrose y Crispin Paine, plantear esta didáctica pregunta «¿Qué otros tipos de museo puedes pensar?», después de señalar «algunos tipos de museos»:

1. Clasificados por las colecciones: museos de geología; museos generales; museos de historia; museos de ciencia; museos de arqueología; museos de etnografía; museos militares; museos de arte; museos de historia natural; museos industriales, etc.
2. Clasificados por quienes los dirigen: museos del gobierno; museos universitarios; museos independientes o museos privados; museos municipales; museos del ejército; museos de compañías comerciales.
3. Clasificados por el área que sirven: museos nacionales; museos regionales; museos locales.
4. Clasificados por el público a quien sirven: museos educativos; museos especiales; museos para el público en general.
5. Clasificados por el perfil de sus colecciones: museos tradicionales; museos al aire libre; museos de mansiones históricas.[22]

2. Tipologías museísticas. Criterios y sistemas. Clasificación del ICOM

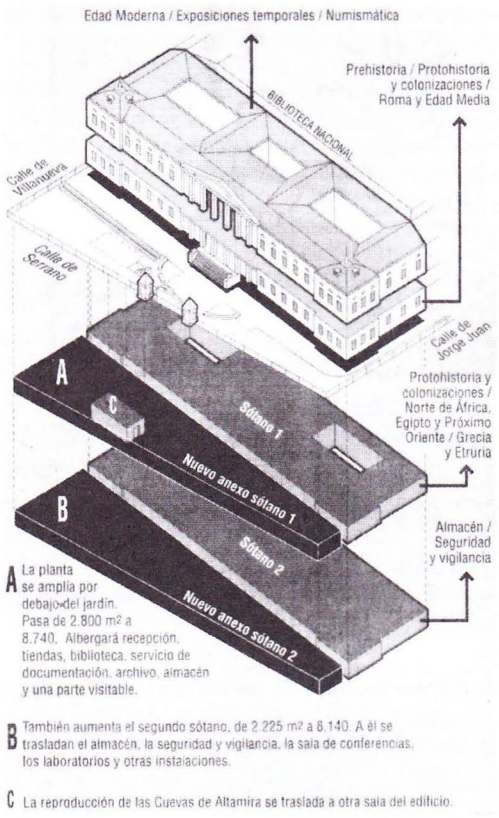
El Sistema de *Clasificación de museos* que actualmente utiliza el ICOM atiende a la naturaleza de las colecciones, agrupándolos del modo siguiente:

1. Museos de arte (conjunto: bellas artes, artes aplicadas, arqueología)
   1.1. de pintura
   1.2. de escultura
   1.3. de grabado
   1.4. de artes gráficas: diseños, grabados y litografías
   1.5. de arqueología y antigüedades
   1.6. de artes decorativas y aplicadas
   1.7. de arte religioso
   1.8. de música
   1.9. de arte dramático, teatro y danza
2. Museos de historia natural en general (comprendiendo colecciones de botánica, zoología, geología, paleontología, antropología, etc.)
   2.1. de geología y mineralogía
   2.2. de botánica, jardines botánicos
   2.3. de zoología, jardines zoológicos, acuarios
   2.4. de antropología física
3. Museos de etnografía y folklore
4. Museos históricos
   4.1. «biográficos», referidos a grupos de individuos, por categorías profesionales y otros.
   4.2. y colecciones de objetos y recuerdos de una época determinada.
   4.3. conmemorativos (recordando un acontecimiento).
   4.4. «biográficos», referidos a un personaje (casa de hombres célebres).
   4.5. de historia de una ciudad
   4.6. históricos y arqueológicos
   4.7. de guerra y del ejército
   4.8. de la marina
5. Museos de las ciencias y de las técnicas
   5.1. de las ciencias y de las técnicas, en general
   5.2. de física
   5.3. de oceanografía
   5.4. de medicina y cirugía
   5.5. de técnicas industriales, industria del automóvil
   5.6. de manufacturas y productos manufacturados.
6. Museos de ciencias sociales y servicios sociales
   6.1. de pedagogía, enseñanza y educación
   6.2. de justicia y de policía
7. Museos de comercio y de las comunicaciones
   7.1. de moneda y de sistemas bancarios
   7.2. de transportes
   7.3. de correos
8. Museos de agricultura y de los productos del suelo

3. Museos y contenidos

Se admite que una clasificación es una teoría implícita, o una hipótesis sobre los caracteres más significativos, que habrá de hacerse explícita, o justificarse y explicarse. También, que los contenidos son los rasgos más definidores del museo. De este modo, los diversos autores, siguiendo en mayor o menor grado las directrices del ICOM, han elaborado sus propias clasificaciones o tipologías de museos. Lo que nos permite, tomando en cuenta las aportaciones de unos y otros, comentar algunas de ellas –en este caso «según el contenido» y las disciplinas–, de acuerdo con el esquema siguiente:

A. Museos de Arte
   – arqueológicos, de bellas artes, de arte contemporáneo, centros de arte, de artes decorativas.
B. Museos generales, especializados, monográficos y mixtos
   – Ciudades-museo, museos al aire libre, jardines, reservas y parques naturales. El ecomuseo.
C. Museos de historia
   Complejidad y variedad de los museos históricos. En el lugar de la historia.
   Museos militares y navales
D. Museos de etnología, antropología y artes populares
E. Museos de ciencias naturales
F. Museos científicos y de técnica industrial
G. Otras variaciones tipológicas de museos



Dibujo de un plan de ampliación del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, consistente en abrir al público almacenes visitables para mayor difusión de su colección de un millón de objetos (según El País, *12-1-1998).*

4. Museos de arte

Se entiende por museos de arte aquéllos cuyas colecciones están compuestas por objetos de valor estético, y han sido conformadas para mostrarlas en este sentido, aun incluso cuando no todas las obras de arte que las integran hayan sido concebidas con esta intención por su autor. La categoría artística de las piezas puede haberles sido conferida no sólo por su calidad explícita o implícita, sino también por un sedimentado reconocimiento en el tiempo, el que la historia del arte, la crítica artística o su pertenencia inequívoca a las áreas y campos del arte les concede como tal prerrogativa. Y aunque deban encontrar su sentido, significación y representatividad dentro del marco general de la historia, los museos de arte presentan una idiosincrasia y perfil independientes, por lo que no deben confundirse con los históricos.

Convencional y tradicionalmente referidos a los que albergan y exponen pintura, escultura, artes decorativas, artes aplicadas e industriales,

y las denominadas en otros tiempos artes menores, en esta tipología se han incluido a menudo la mayoría de los museos de antigüedades, e incluso de folklore y artes primitivas. La nomenclatura artística actual, que ha abolido desde hace tiempo la distinción entre artes mayores (arquitectura, escultura y pintura) y menores (dibujo, grabado, etc.), añade a las artes plásticas tradicionales todo un amplio repertorio de nuevos procedimientos de expresión (fotografía, cine, vídeo, historietas o *cómics*, instalaciones y montajes interdisciplinales, etc.), la mayor parte pertenecientes al mundo contemporáneo.

La historia del arte, por medio de su triple y convencional división en tres etapas (clásica, medieval, moderna y contemporánea), ha ejercido una influencia determinante en la fijación de la tipologías museísticas de su área. Por ello, la antigüedad clásica se ha albergado en los museos arqueológicos –unos museos de arte con especiales connotaciones y matices, como veremos–, el patrimonio medieval y moderno conforma (incluyendo el del siglo XIX) las colecciones de los museos de bellas artes, y el arte plástico producido en el siglo XX se reserva a los museos de arte contemporáneo. Aunque, también en este caso, haya que matizar convenientemente, tanto en la concepción y diseño y en los contenidos, como en la utilización a veces ambigua de los términos moderno y contemporáneo aplicados a estas instituciones, y al propio arte.

Con independencia de que algunos museos –sobre todo, de reciente creación– atiendan las manifestaciones artísticas de forma interdisciplinal, junto a las artes plásticas deben incluirse también en esta categoría de museos de arte los relativos a las demás artes (música, literatura, coreografía, artes escénicas diversas...), aunque cada uno de ellos adquiera su propia especificidad museológica.

Una de las características esenciales de todos los museos de arte es la exigencia que imponen las obras de mantener en su exhibición un contacto inmediato e íntimo entre éstas y el púbico, como condición indispensable para que se produzca, sin otros recursos sustitutorios, el beneficio de la percepción y contemplación de la pieza original, como artes visuales que son. Las funciones *poética* (en el sentido etimológico griego) y *estética* de las obras de arte sólo pueden cumplirse provechosamente para el contemplador en una situción que cuide escrupulosamente este carácter de intercomunicación íntima.

De ahí, la importancia del estado de conservación (o, en su caso, de la restauración), de las piezas, y el ambiente, la atmósfera e iluminación que se les proporciona en el museo. La disposición didáctica de la instalación debe favorecer el deleite y la adquisición de conocimientos. Y, cuando se trata de obras maestras de las bellas artes, las exhibiciones temporales deben acercar al público la posibilidad de familiarizarse con las colecciones que un museo no puede adquirir por su rareza o alto precio.

Por ello mismo, y frente a otros bienes culturales que admiten una reconstrucción ambiental y expositiva, los museos de obras de arte deben huir de cualquier tipo de teatralización que impida ver o desvirtúe la contemplación íntegra y natural de las piezas en todo su esplendor. Ello no debe estorbar el espíritu de animación cada vez más participativa del público que le exige al museo actual, aunque sin caer en las equivocaciones del fulgor efímero del puro espectáculo. Como en su lugar se analizará, éste y los demás tipos de museos requieren cada uno atenciones específicas según su perfil y la naturaleza de las colecciones para que puedan hacer factibles las diferentes funciones y fines que les han sido encomendados.

4.1. Museos arqueológicos

La arqueología, bien como actividad práctica, bien como ciencia, estudia las antiguas civilizaciones a partir de los monumentos y demás testimonios ágrafos. Se constituye, por tanto, en la fuente principal y en el valedor más riguroso a la hora de recolectar, valorar e interpretar los

objetos propiamente arqueológicos (procedentes especialmente de las excavaciones). Resulta, asimismo, subsidiaria de la historia, y encuentra en la museología y la museografía la ciencia y la técnica indispensables para configurar adecuadamente sus hallazgos en el museo.

Con especiales connotaciones de valor histórico y documental, las piezas arqueológicas las define su ciencia como artísticas, por lo que entran con pleno derecho las instituciones que las atienden en la tipología general de los museos de arte, hasta el punto de ocupar muchos de los arqueológicos un lugar especial y preeminente entre todos los de esta tipología.

> Serían los años los que se encargaran de añadir mucha flexibilidad a los conceptos de pura arqueología, despojándola de buena cantidad de seco cientifismo y añadiendo a su dominio la maravilla de las artes suntuarias. Acentuando esa duplicidad de nortes es como se ha llegado a obtener el óptimo semblante de los museos arqueológicos [...].[23]

Esta opinión de Gaya Nuño referida a los museos arqueológicos españoles[24] es válida para resaltar la categoría de este tipo de museos entre los de arte, y a la vez la extraordinaria atracción que ejercen sobre el público.

El carácter polivalente de los museos arqueológicos (más allá de la inútil polémica, resalta en ellos el carácter artístico junto a otros variados elementos de naturaleza etnológico-antropológica indudable), les obliga a atender precisamente aspectos museológico-museográficos peculiares de los artísticos y de otros afines a sus contenidos, y al propio tiempo cuidar en su presentación, instalación, iluminación e itinerario expositivo ciertos matices casi exclusivos.[25]

En primer lugar, frente a los de bellas artes, los arqueológicos requieren romper una cierta aridez a la que son proclives en su presentación museográfica y didáctica que a veces les imponen los objetos recolectados, al haber sido extraidos de su situación original e instalados en otros medios. (Por ello mismo, como en el caso del museo de Pompeya en Italia, el de Delfos en Grecia, o los de Mérida, Itálica o Carmona, en España, entre tantos otros, se tienden a crear los museos integrados en su propio yacimiento.)

En segundo lugar, con el fin de resaltar el valor estético de sus colecciones, necesitan de especiales receptáculos y soportes (vitrinas, plintos, mesetas...), de muy cuidado diseño y funcionalidad, acompañados de cartelas y epígrafes que expresen con claridad el mensaje de las piezas. Esa funcionalidad de los presentadores debe ir acompañada de la sencillez estructural del conjunto de las instalaciones y los circuitos, que no ahoguen las piezas, pero que también garanticen la seguridad y protección que necesitan. Y no sólo por su fragilidad, sino también por su carácter de valor excepcional en la mayoría de los casos. Representar en lo posible un entorno adecuado, implica también huir de una excesiva artificialidad en la disposición proxémica de las obras o en su iluminación; y también en la sobriedad y claridad de la señalización, de los gráficos y demás medios expresivos de contextualización y exposición didáctica.

Ejemplos a tener en cuenta entre los arqueológicos pueden contabilizarse tanto en épocas pasadas como, sobre todo, en últimas realizaciones o remodelaciones.[26] En ellos se constata la adecuación de un proyecto museográfico riguroso –en el que la tecnología más probada se conjuga con las experiencias más consolidadas– al planteamiento o programa museológico mejor diseñado. Un programa, como decimos, complejo y polivalente, al integrar en sus colecciones objetos culturales de procedencia y naturaleza muy diversas: artísticos (de antes y después de la época clásica); testimonios étnico-antropológicos de calidad histórico-estética; y cuantos vestigios de las más arcanas civilizaciones (monedas, lápidas, sellos, inscripciones...), o de las artes suntuarias, etc., puedan ser calificados rigurosamente como arqueológicos.

Las diversas secciones que normalmente admiten este tipo de museos evidencian también las especialidades y disciplinas específicas (epigrafía, numismática, glíptica...) que integran el complejo cometido que la arqueología y los mu-

seos que atienden y se ocupan de estos bienes tienen encomendado.

4.2. Museos de bellas artes

La propia denominación «museo de bellas artes» entraña en sí misma considerada una cierta generalización, pero también una evidente ambigüedad. En principio, ateniéndonos a su título podría acoger todo tipo de artes plásticas, aunque de hecho, como hemos comentado, esta tipología se reserva sólo una parte del patrimonio artístico, según la clasificación convencional adoptada. El problema surge, precisamente, a la hora de acotar sus límites cronológicos, o establecer, además de la distinción entre museos arqueológicos y de bellas artes, otra intermedia entre los primeros y los museos de arte moderno y contemporáneo, como es la de «museos de arte antiguo».

Esta última división es la que adopta, como hemos anotado, Gaya Nuño,[27] dejando no obstante explícita su posición al introducir el apartado de los museos de arte moderno y contemporáneo de este modo:

> El autor de estas páginas está muy lejos de ser responsable de la tan artificial discriminación entre arte antiguo y arte moderno [...] El criterio discriminador es un lastre viejo que continuamos arrastrando los europeos, al contrario del más expedito sistema americano, que permite disfrutar en una sola entidad museal –y de porte no menor que el Metropolitan Museum, de Nueva York, o la National Gallery, de Washington– de la quieta dulzura de un primitivo italiano o flamenco y de la fresca dinámica de un cuadro cubista o expresionista. Y si este maridaje pareciera violento, se les recordará no serlo más que la coexistencia de Botticelli y de las pinturas de la Quinta del Sordo bajo un mismo techo.[28] Como quiera que sea [...], excepto en los casos de museos de contenido muy general, vario y amplio, cual es el de muchos museos de título provincial, la pintura y la escultura posteriores a Goya se concentran en instituciones museales de muy decidida segregación cronológica. Son los museos de arte moderno, los de arte contemporáneo y los monográficos dedicados a determinados artistas.[29]

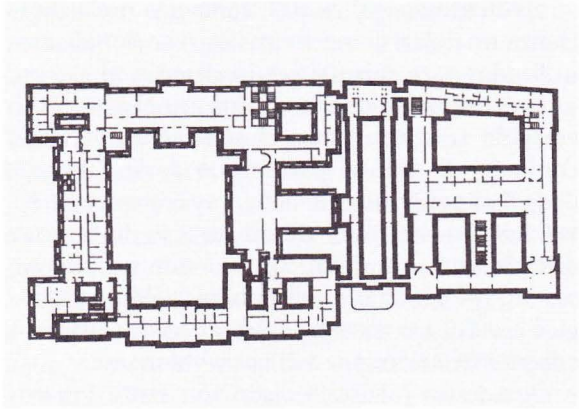
Evidentemente, ciertas tipologías o clasificaciones no dejan de ser meros convencionalismos utilizados para agrupar según criterios al uso ese «todo continuo» que es a la postre el arte como creación (y si apuramos el argumento, hasta el conjunto de todo el patrimonio de la Humanidad). Por consiguiente, debemos reconocer a estas divisiones el valor de un recurso de carácter disciplinario o académico, teniendo en cuenta, eso sí, que muchas de ellas han nacido de la lógica histórica o metodológica al aplicar diversos criterios de selección, análisis y valoración.

A nuestro juicio, la distinción entre museos generales –los enciclopedistas procedentes del siglo XVIII– y museos específicos (de arte, de historia y de ciencia) es una consecuencia natural de la especialización de los contenidos, que ha obligado paulatinamente a acotar cada vez más los campos y a constituir otras tipologías de «museos especializados».

Referente a los museos de arte, la denominación de los de bellas artes no debe, en todo caso, confundirse ni con los calificados como mixtos –cuyo repertorio obedece a una configuración de variados y hasta contrastados contenidos, motivados muchas veces por necesidades o razones cuantitativas, no cualitativas– ni con los llamados generales. La distinción entre museos de arte moderno y contemporáneo, en cambio, como continuadores de los arqueológicos y de arte antiguo, proviene de la división por etapas cronológico-estilísticas que ha proporcionado la historiografía artística.

Preferimos, no obstante, utilizar la cuádruple clasificación señalada (museos arqueológicos, museos de bellas artes, museos de arte contemporáneo y museos de artes decorativas), por cuanto a nuestro juicio expresa mejor ciertas características de la naturaleza de los contenidos, al propio tiempo que respetan la visión sucesiva y cronológica general de su producción.

En los momentos actuales hay que entender estas divisiones con la flexibilidad a la que obligan los nuevos enfoques de la historiografía artística, así como la aparición de tipologías de mu-



Planta del Palacio de Invierno y museo del Ermitage, San Petersburgo.

seos alternativos o heterodoxos, como veremos, que relativizan de forma evidente cualquier posición razonada, en una situación marcada por un eclecticismo practicante en la mayoría de las actividades humanas.[30]

Siguiendo con el convencionalismo, los museos de bellas artes exigen la consideración y aplicación de los principios que hemos citado en la presentación del capítulo. Sobre todo deben estar dotados de una claridad expositiva y de un coherente planteamiento de las obras, cuya función contemplativa debe encontrar los enfoques pedagógicos convenientes para poder apreciar también su contexto y evolución, la relación existente entre los valores estéticos que contienen y la sociedad que fue testigo de su creación.

Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Al excluir normalmente las obras realizadas en el siglo xx, los museos de bellas artes encuentran una mayor facilidad para la ordenación y presentación de sus colecciones, por cuanto están ya perfectamente sedimentadas en el tiempo y en el espacio –así como en su comprensión– las diversas formas de expresión artística que el hombre ha realizado. Algunas nuevas propuestas y comportamientos del arte actual, en cambio, no han adquirido todavía la suficiente perspectiva y contraste, lo que obliga a buscar nuevos métodos museográficos para su instalación en el museo.

Suelen ser diferentes las metodologías aplicadas a la ordenación y presentación de las colecciones de los museos de bellas artes. Sin que ello constituya una norma inalterable y sin variantes, en el Reino Unido, por ejemplo –y en general en los países de cultura anglosajona–, se ha preferido normalmente la ordenación por técnicas y procedimientos, separando las obras por escuelas de los diferentes países o zonas culturales europeas; mientras que en los países mediterráneos y de herencia latina suelen presentarse atendiendo a criterios cronológicos, pero también estilísticos, temáticos y por escuelas. El perfil que adquieren así los museos, diseñados de una u otra forma, incide notablemente en la realización de las diferentes funciones que deben cumplir en la sociedad actual.[31] Unos cometidos complejos e interdisciplinales, promovidos en todo caso con la colaboración del resto de las manifestaciones artísticas (música, danza, teatro, mimo, etc.), y que necesitan materializarse en actividades complementarias a la exhibición permanente, como son las muestras temporales e itinerantes, y otras de diversa índole sociocultural.

De todos modos, lo que quizás más importe en esta cuestión de la tipología que tratamos es

el concepto que otorgamos a la expresión «bellas artes», más allá de la terminología empleada.[32] En esto sí suelen estar de acuerdo los diversos autores; o al menos, museos de arte de carácter general o mixto de máxima importancia por su historia e influencia poseen diferentes secciones, entre ellas la de bellas artes, en la que se contienen las artes plásticas desde la antigüedad/el medioevo al siglo XVIII o XIX inclusive.[33]

4.3. Museos de arte contemporáneo

Su denominación no coincide con lo que afirma la historiografía más convencional –según la cual la era o edad contemporánea se inicia con la Revolución Francesa de 1789–, ni tampoco con ciertas postulaciones de carácter filosófico o estético; ni tal vez siquiera con algunas de las constataciones de la práctica habitual en los llamados museos de arte contemporáneo.

El concepto de contemporaneidad presenta normalmente una utilización, cuando no significación ambigua. Aplicado este concepto a las artes plásticas, algunas veces se le identifica con lo más moderno, implicando cuestiones de fondo. Otras, es simple término de expresión temporal: bien sinónimo de coetáneo, bien descriptivo de un período histórico amplio (la era o edad contemporánea). Como calificativo para una situación de un inmediato pasado o correspondiente al momento actual se aplica, normalmente y en concreto, al arte realizado en el siglo XX. Es común, aunque no unánime, la tendencia historiográfica a considerar que de Cézanne, Van Gogh y Gauguin –llamados, pero tampoco unánimemente, «post-impresionistas»– arranca el arte contemporáneo. El matiz o variables que uno u otro uso conlleven en su aplicación al arte y a los museos debería siempre especificarse, en cada caso.

En medio de esta imprecisión o ambigüedad –que aumenta al considerar su diferenciación y/o identificación con el uso del término y del concepto «modernidad»– han nacido y se han desarrollado los museos de arte contemporáneo, añadiéndose a estos problemas de definición del

Musée d'Art Moderne, C.N.G. Pompidou, París.

arte los estrictamente museológico/museográficos que impone su complejidad. Quizás por el desgaste semántico o por influencia de algunos museos paradigmáticos que han nacido y mantenido el título de «museo de arte moderno»,[34] otros muchos creados recientemente han preferido utilizar este último calificativo,[35] frente a la decisión de otro grupo de nuevos proyectos que lo han hecho con la denominación de «arte contemporáneo».[36]

Son por tanto los conceptos de modernidad y contemporaneidad –y, consecuentemente, los de «vanguardia» y «posmodernidad», entre otros afines y derivados– elementos que afectan profundamente a esta clase de museos. En concreto, la revisión que en los útimos tiempos se realiza a nivel de la historiografía artística determinan también una revisión sobre el diseño, la metodología, las funciones y rentabilidad sociocultural de los museos de arte contemporáneo, cuestiones estético-sociológicas aparte.[37]

Si la situación de los museos en su conjunto obliga a una reflexión y a un decidido replanteamiento, los museos de arte contemporáneo reclaman, más aún, por su complejidad estructural y por su carácter sintónico con la sensibilidad actual, una adecuación de sus funciones. A las características y contenidos generales de los museos de bellas artes –pero con los matices diferenciadores y desde la perspectiva histórica que

los distingue–, los de arte contemporáneo añaden elementos de definición, estructura, contenido y funcionamiento muy específicos y complejos, que les hacen aparecer como uno de los instrumentos socioculturales de mayor repercusión en la sociedad actual.

Desde el punto de vista de su concepción y diseño, el museo de arte contemporáneo ha venido soportando las tensiones normales de una sociedad plural en constante transformación, cuyas contrastadas ideologías han impuesto también en el campo de la creación artística y en los enfoques museológicos el ritmo de su trepidante evolución en este siglo.

Consecuencia de ello son las numerosas crisis y replanteamientos –especialmente en el período de entreguerras (1919 a 1939) y en torno a 1968 y años siguientes– que ha sufrido en busca de una mejor transcripción en sus contenidos y funciones de las variadas expresiones socioculturales de la civilización actual. (En esto, las diferentes ideologías y las diversas posiciones estético-sociológicas han cobrado un papel relevante en el diseño del museo de arte contemporáneo, que le hacen a veces radicalmente distinto según el modelo elegido. A las cuestiones de tradición y modernidad, vanguardia e innovación, progresía y reacción, etc., se han unido en estos momentos finiseculares el relativismo y eclecticismo de la sensibilidad neobarroca y posmoderna.)

En segundo lugar, lo que hace del museo de arte contemporáneo una institución complejísima es, sobre todo, la multiplicidad de sus contenidos: a las bellas artes tradicionales (arquitectura, escultura, pintura, dibujo, grabado...) se añaden las nuevas artes de la imagen (fotografía, cine, vídeo, multimagen...), nuevas expresiones de la sociedad de consumo y de los *mass-media* (además de las citadas, diseño, publicidad, gráficas innovadoras, cómics...), nuevas propuestas y comportamientos artísticos de carácter interdisciplinal (después de las propuestas del conceptualismo de finales de los 60 y primeros 70, las instalaciones y montajes de los 80, etc.).

Desde el punto de vista museológico, esta complejidad conceptual y real del museo de arte contemporáneo le convierte en un objetivo en constante revisión y replanteamiento. A los factores propiamente artístico-culturales se añaden otros determinantes –a los que nos hemos referido ya– socioeconómicos y técnicos (museográficos), y también didácticos, que le han transformado en un sensible sintonizador no sólo de sus reales necesidades y conflictos, sino también de los imponderables de una encrucijada difícil de superar en función de su rentabilidad sociocultural, la actualización de los medios y una política o programa museológico convincentes.

Desde esta perspectiva, los museos de arte contemporáneo puede que encuentren su mayor dificultad sociocultural en la obligación que se les impone de tratar de conciliar su carácter dinámico –la acogida de los objetos y manifestaciones más actuales– con la función conservadora y de consagración patrimonial; compatibilizar su vocación de exponente de lo más innovador (a veces potencial o realmente transitorio y efímero, inmediato y puntual, sin el contraste de una suficiente perspectiva o criba histórica) con la natural o convencional finalidad del museo de convertirlos y transmitirlos hacia el futuro como bienes artístico-culturales de valor permanente.

La superproducción de esos objetos artísticos, tan diversos y hasta contrapuestos en su dimensión estética, técnica y procedimental, obliga por otra parte a un museo de artes actuales a una delicada labor de selección, valoración y adquisición de las piezas, sin la cual no podría esta institución cumplir adecuadamente su cometido de significación y representación histórica, ni tampoco el de información y difusión sociocultural.

En este sentido, las dos últimas décadas han impulsado y consagrado diversas concepciones o tipologías de museos de arte contemporáneo, resultantes de la trayectoria y resurgimiento general. Además de aquéllos que han conseguido renovar sus estructuras y dinamizar sus colecciones y funciones, unos, más que configurarse como centros de conservación y exhibición permanente de obras, se han convertido sobre todo

en un dinámico instrumento de información y difusión cultural; otros, atendiendo especialmente a las exposiciones del arte más actual, resultan a la postre rigurosos y llamativos centros culturales, cuya labor de promoción e impulso de ciertas manifestaciones y artistas les convierte en activos *kunsthalle* o, a lo máximo, en un eventual museo.

Con matices, podrían denominarse museos de la consagración histórica (muestran períodos y obras claves del arte contemporáneo universal),[38] museos de la representación «cultual» (auténticos templos donde hoy se rinde culto al arte y a su boato, y donde destacan normalmente sus espectaculares ofertas de hipermercados culturales);[39] museos –eventuales o no– de la significación experimental (innovadores e inusuales recintos museísticos, incisivos establecimientos de promoción del arte actual, que pueden presentarse como los ejemplos más alternativos o heterodoxos de la museografía contemporánea); y museos de la autolegitimación postilustrada (una nueva y esplendente estirpe de museos de arte concebidos más allá de los cánones y la herencia de la Ilustración; su flamante arquitectura, sus peculiares diseños de la colección y de la presentación de las obras demuestran, no obstante, una paradójica postura, propia sin duda de una situación de postindustrialismo «neoilustrado»).

El ritual mismo, la complejidad del museo de arte contemporáneo, han inducido a la experimentación, a una práctica museográfica diferente en el tercero de los tipos citados. La reutilización de un edificio construido para otro uso diferente al que ahora se le destina constituye el común denominador de estos museos –eventuales o no– de la significación experimental, que destacan sobre todo por sus exposiciones de los nuevos comportamientos artísticos.[40]

Por último, los museos calificados de la autolegitimación postilustrada han comenzado a llenar el área de los países occidentales más desarrollados (Estados Unidos, Japón, Alemania, Francia, Italia, incluso España...). Con esta

MOCA (interior), Los Angeles.

expresión, como adelantamos, queremos resaltar su condición de prototipos de una nueva situación –¿neobarroca, posmoderna, finisecular y postindustrial?–, en la que el predominio del contenedor (consecuencia de la irresistible ascensión de los arquitectos en los museos, iniciada a finales de los cincuenta con Frank Lloyd Wright y el Guggenheim, como veremos) y la revisión del repertorio de obras a exponer –alejado, por supuesto, de cualquier tentación enciclopedista o de explicitación convencional de los movimientos y tendencias históricos–, configura un panorama a veces restrictivo y de bloques singulares del arte actual, a veces segmentarizado y emblemático, pero casi siempre endulzado con una muy cuidada escenografía de los espacios y la disposición de las obras, en medio de una atmósfera generalmente ecléctica.[41]

Comprometidos con la fidelidad al porvenir del inmediato pasado y a la experimentación en el área de lo más joven, los museos de arte contemporáneo parecen estar, en definitiva, atrapados entre la urdimbre de un tejido interminable y la condena de un permanente e indefinido proyecto. Las exigencias de la demanda social y la imposibilidad de una respuesta de desarrollo incontestable a todos los niveles, sin duda que los han colocado en el punto de mira de muchos intereses. Viven, por ello, una época de tensión y de esperanza, que deberán hacer realidad ren-

table por medio de un enfoque especialmente dinamizador. La proteica y aporética situación del arte de nuestro tiempo les ofrece un potencial incalculable, pero tal vez no les facilite la claridad de un buen programa museológico que necesitan, ésta especialmente, pero también el resto de las tipologías museísticas. La museología y la museografía tienen, junto con la propia historia del arte, una irrenunciable obligación de acercar de la manera más diáfana el mensaje de los contenidos a un público que así lo reclama.

4.4. Museos y centros de arte

Insistimos en que esta situación finisecular resulta propicia para los recuentos, las redefiniciones y la búsqueda de un nuevo orden artístico. Impelida por un clima de cierta ansiedad e incertidumbre que ha derivado de la llamada cultura de la edad posmoderna en las sociedades calificadas como postindustriales, y cargada también de un cúmulo de contradicciones conceptuales y sociales, el perfil de este momento se dibuja en parte como una paradójica consecuencia del intenso experimentalismo histórico de las vanguardias y de las transformaciones sociales y estéticas de la segunda mitad del siglo.

Desde esta perspectiva, parece hasta normal la resaca artística y museológica que los tres o cuatro últimos lustros han acumulado en el entorno cultural occidental, en plena era posthistórica como la que nos encontramos y a las puertas del tercer milenio.

El desarrollo museográfico ha devenido parejo a una espectacular puesta en escena de las últimas propuestas artísticas, en especial aquéllas provenientes de las tendencias estéticas de los años setenta y de sus *neos* de los ochenta. El museo ha ensanchado su realidad física y sociológica hasta límites insospechados, siguiendo pautas tanto de carácter convencional para su modernización, como utilizando recursos especialmente innovadores y revolucionarios, que lo han hecho derivar o lo han convertido a veces en una institución heterodoxa o alternativa, en un instrumento que aspira a sintonizar con la realidad sociocultural de un mundo en constante cambio.

De este modo podemos hablar hoy, además de las variadas tipologías convencionales de los museos de arte, de nuevos y renovadores proyectos institucionales junto a la conformación de especiales establecimientos o espacios para el arte de naturaleza experimental y vanguardista.

Entre los espacios dedicados al arte contemporáneo hemos de diferenciar los museos institucionalizados –coincidan o no con un modelo mimético, o funcionen de acuerdo con esquemas particulares y propuestas innovadoras– de los denominados centros de arte. Los primeros están sometidos a unas coordenadas de carácter convencional y estable en ciertos sentidos, en especial las que hacen referencia a la presentación del arte consagrado o más asumido socialmente y a la normativa museológica más rigurosa. Los segundos, aplicando programas más abiertos que el museo –de carácter singular o monográfico, preferentemente–, han estabilizado soluciones para la presentación e instalación de cierto tipo de arte contemporáneo: el nacido de los últimos comportamientos socio-artísticos citados, sobre todo.

Consolidados a partir de los ochenta, los centros de arte utilizan de un modo más flexible y experimental el espacio expositivo, amparados por unos medios tecnológicos avanzados que les permiten mayores libertades estilísticas y didácticas en cada montaje. Por ello mismo, en general requieren de otro tipo de contenedor diferente al del museo convencional, aunque también existen excepciones, cuando se trata de centros de arte de carácter mixto o perfil institucionalizado. En su génesis y desarrollo, los centros de arte han tenido como referencia inmediata las *kunsthalle* alemanas, término éste utilizado internacionalmente para expresar su específico concepto de espacio cultural y expositor del arte de nuestro tiempo.

Tanto el museo innovador como el centro de arte han surgido de una intensa relación entre el espacio expositivo y la obra de arte, particu-

larmente sensible y diferenciada en nuestro siglo con respecto a los presupuestos del museo ilustrado y decimonónico. Ello ha propiciado también, entre el museo y el centro de arte, una serie de relaciones, analogías y diferencias notables, como las que acabamos de anotar, que conviene tener presentes y concretar en sus justos términos para no equivocar funciones y planteamientos. En algunos casos, en que esa diferencia aparece más teórica que real, se debe sobre todo a presupuestos y actuaciones ambiguos de algunas de estas instituciones.

De las numerosas definiciones citadas en páginas anteriores que tanto el ICOM como los diferentes especialistas y museólogos han venido fijando del museo, por lo que se refiere al de arte podemos extraer al menos dos notas esenciales, que prevalecen sobre todas las demás. Una, la de que el museo de arte está consagrado a uno o más campos del arte, con el compromiso y la ocupación de los objetos y otra, que deriva de aquélla y en la que hay que poner el énfasis, es la de la propiedad y preservación de importantes colecciones por parte de la institución museística.

El centro de arte es un establecimiento cuyos orígenes hay que situarlos en la conveniencia y hasta la necesidad de la comunidad de recibir en principio lecciones de arte, donde se muestran los artistas locales, y donde se instala también otro tipo de arte que interesa a la comunidad –incluidas las artes de acción–, pero en el que ordinariamente no existe una colección permanente de objetos.

Por tanto, un centro de arte no es un museo, aunque pueda reducirse su realidad a algún tipo de institución museal según la definición del ICOM. Para algunos podría ser, pero no necesariamente, una institución permanente, educadora, no lucrativa, y propietaria y preservadora de una colección, como lo es el museo. Para la mayor parte de los especialistas, los centros de arte sólo toman prestadas y exhiben obras ajenas. No coleccionan ni preservan nada, no son museos. Como tampoco lo son las galerías de arte comerciales, que realizan una labor parecida, con la única diferencia de que estas últimas lo hacen para obtener beneficios.

Stedelijk Museum y Van Gogh Museum (a la derecha), y Rijksmuseum (al fondo), en la Paulus Potterstraat de Amsterdam.

La distinción esencial entre museo y centro de arte estriba, en cualquier caso, en que éste, creado por y para la comunidad de su entorno, existe en función de la actividad del «entretenimiento». El museo, en cambio, es una institución permanente nacida para realizar una función educadora, difusora y estética importante desde la preservación, investigación y exhibición de su propia colección.

Un museo representa, tal y como nos lo recuerda constantemente el ICOM, tanto la memoria como la consciencia de la sociedad a través de sus colecciones y la intermediación de su personal. Y en este sentido, debemos acentuar tres aspectos o postulados absolutamente esenciales para la plena realidad del museo. El primero de ellos es el de su calidad de institución cultural estrechamente relacionada con su medio ambiente, sin cuya relación, o cerrado a su mundo, no sobreviviría. Su desarrollo depende de sus ciclos de vida y crecimiento internos, pero también de sus relaciones como organización con el exterior.

El segundo aspecto se refiere a la capacidad de intervención de los miembros de estas instituciones. Hasta tal punto es importante este postulado, como doctrina probada que es, que el

acierto de los museos, su calidad y rentabilidad culturales dependen en gran medida de la preparación museológica y de la capacidad profesional de su personal especializado.

El último de estos postulados, aunque no en el orden de su importancia, y que ampara plenamente a los otros dos, es el que sostiene que los museos sólo pueden justificar su existencia (actual y futura) en función del público, centro de todas sus preocupaciones. Los museos definen cada vez menos su misión en términos absolutos de la colección y cada vez más desde el compromiso social. Se prefiere supeditar el esfuerzo de la muestra enciclopédica y objetiva de las colecciones a la pericia en la comunicación de los conocimientos y de las problemáticas a través de los objetos artísticos y tomar posiciones frente a aquéllas.

Esta postura ha provocado, si no una dicotomía sí una contraposición de planteamientos museísticos, expresados fundamentalmente en dos tipos de propuestas generales: el de la difusión del contenido y los mensajes, que tradicionalmente viene estando ligado únicamente a la exposición de los objetos; y el de las actividades complementarias emanadas de una visión antropológica y sociológica de los contenidos y funciones del museo; es decir, un posicionamiento social. En el caso concreto de las instituciones artísticas, esta dicotomía puede advertirse en la consideración del museo más convencional en contraste con el museo renovado –aunque no en todos los casos–, pero adquiere normalmente sus perfiles más radicales en la contraposición de aquél con los centros alternativos y heterodoxos en sus numerosas ramificaciones y variantes.

Es cierta la pérdida de la significación histórica del museo, como lo es también el esfuerzo de su transformación a lo largo del siglo para adaptarse a las nuevas circunstancias. Pero la rotundidad de los nuevos comportamientos artísticos y las contradicciones sociales y conceptuales de la situación postindustrial han convertido a esta institución en el blanco y el reflejo de todas ellas.

Si –como ya hemos comentado– las vanguardias históricas pusieron en cuestión el valor y la función social de la institución museística, iniciándose con los ataques de futuristas y dadaístas especialmente las cíclicas inflexiones que el museo contemporáneo ha venido sufriendo a lo largo de este tiempo, es constatable asimismo –y así lo hemos resaltado– que posteriores propuestas intensificaron la ruptura entre el contenedor y el contenido, y entre la función didáctica de la colección y su capacidad crítica.

Recordemos que fue en la segunda posguerra mundial cuando comenzaron a delinearse nuevas tipologías de espacios museísticos y a potenciarse su capacidad didáctica. La renovación técnico-museográfica consagró también la intervención de famosos arquitectos y su irresistible ascensión protagonista. La personalidad y originalidad de Frank Lloyd Wright le colocó con el Guggenheim en las antípodas de un Le Corbusier y de un Mies van der Rohe, para quienes el contenedor debía cumplir los fines museológicos más puros. De entonces (1956-1959) a hoy se ha producido en toda el área occidental una eclosión de nuevos museos, de múltiples y variadas tipologías, alimentadas por arquitectos de prestigio.

Con todo, ha sido y continúa siendo la recíproca influencia entre la evolución del arte y el esfuerzo del museo por adaptarse a sus exigencias y a su función sociocultural lo que ha producido su transformación sin solución de continuidad, y el nacimiento de espacios especializados como el «centro de arte» y demás alternativos y heterodoxos. Desde el expresionismo abstracto o el *art brut* exigiendo un espacio contextualmente existencial, a la reutilización de los más llamativos contenedores –fábricas, almacenes, escuelas...– por las tendencias neoconcretas y tecnológicas, los nuevos comportamientos del arte objetual, los ambientes y espacios lúdicos, el arte de acción, el *arte povera*, el *land art* y sobre todo por las corrientes del arte conceptual..., se han producido así las más radicales mutaciones en el medio socio-artístico y los museos.

Al final, aunque hasta los conceptualistas y sus *neos* de los ochenta han conseguido incluso

en los noventa convertir el propio museo en espacio privilegiado para sus obras y consumar la consagración objetual de lo conceptual, lo cierto es que el arte, al liberarse de sus servidumbres conceptuales, formales, procedimentales y espaciales, y de haber identificado de algún modo el binomio arte/vida, ha precipitado en numerosos casos su huida del museo y demás espacios de presentación convencionales.

Es así como se ha potenciado el centro de arte en sus formulaciones más diferenciadas, y hasta el propio museo –saltando la obra de arte de los límites de esta institución renovada y conformada por ella misma. Pero también lo ha hecho incluso de los propios centros de arte para adueñarse temporalmente de espacios públicos urbanos, y del paisaje mismo. Después de haber conseguido lugares alternativos y adecuados para las construcciones y montajes, para las vídeo-instalaciones, las diversas modalidades de arte efímero o interactivo, etc., el poliédrico y ecléctico abanico de las propuestas artísticas actuales ha vuelto a los espacios de presentación museísticos en condiciones y supuestos especiales.

Los más inusuales y hasta controvertidos espacios para el arte –tanto con el perfil de museo como con el de centro– han surgido en contenedores reutilizados, junto a una floración de nuevos proyectos. Desde la perspectiva arquitectónica, los museos de arte contemporáneo pueden analizarse atendiendo a la dialéctica existente entre el contenedor y el contenido, a los intentos de superación de este conflicto y a la doble posibilidad de que el proyecto sea diseñado o reutilizado para museo. De ello depende en gran medida el desarrollo de un programa museológico adecuado, trátese de una configuración mimética o convencional, o de un programa más abierto y singularizado.

Entre los centros de arte podemos distinguir dos tipos generales, unos más dedicados a la exposición de obras y otros más a la creación artística. Y dentro de ellos, matizar los que acomodan más o menos un perfil institucionalizado. Ambos han constituido, insistimos, una solución estable al menos temporalmente para los nuevos comportamientos artísticos durante la década de los ochenta y la presente, bajo la referencia y experiencias de las *kunsthalle* alemanas. Y, al ampararse en la reutilización de esos tan variados contenedores inusuales hasta entonces para la función expositiva, los centros de arte han producido resultados llamativos tanto en Europa como en América, especialmente desde el punto de vista de la configuración espacial y el montaje de las exposiciones de vanguardia.

El fenómeno de los nuevos espacios museísticos y expositivos titila actualmente en el firmamento de los debates y los recelos. Pero también, en el de la apuesta de algunos por los enfoques más experimentales cara al futuro. Si algunas *kunsthalle* famosas, respondiendo a un planteamiento diseñado al efecto, han marcado las pautas de organización espacial y actividades expositivas de los centros de arte, otros ejemplos actuales continúan con su iniciativa de innovación ejerciendo un magisterio innegable en el diseño de espacios museísticos.

Dos o tres variantes fundamentales pueden advertirse, en cualquier caso, en los nuevos espacios museísticos a nivel internacional, de acuerdo con las clasificaciones apuntadas. Una es la del proyecto de nueva planta para la presentación de colecciones convencionales; la segunda se refiere a la instalación y exposición de obras o montajes especiales en viejos contenedores reutilizados. Una tercera podría ilustrar los modelos institucionalizados mixtos, como son ciertos espacios de fundaciones o institutos de carácter cultural.

Pero, a veces, la imprecisión de planteamientos y actuaciones como museos o como centros de arte desvirtúa su propio perfil, al no distinguirse bien las funciones del museo y sus exposiciones temporales de las actividades propias de un centro alternativo. Y, sobre todo, porque la falta de claridad de ideas y de auténticas colecciones de arte contemporáneo caminan en compañía muchas veces de una poco realista y profesional política museológica. Demasiadas veces, el

fulgor y el fervor del espectáculo someten muy desconsiderada e insensiblemente a los contenidos y a los fines socioculturales.

Otra cuestión distinta son las innovaciones y/o alternativas que aparecen como variantes o *heterodoxias* de los museos y centros de arte. Unas, tienen un carácter exclusivamente comercial, y surgen al amparo y en los límites mismos a veces muy imprecisos de la producción artística y el mercado, de lo museístico y la obra de arte como mercancía. Es lo que ocurre con el patentado artefacto español *Art Box* (caja de arte), una especie de autoservicio/galería de arte ambulante, que es al propio tiempo vitrina-escaparate renovable y expendedora de obras de arte, aparecido y divulgado por los medios de comunicación a principios de 1996, como así lo ha sido el denominado en ese mismo año por sus inventores –tres jóvenes barceloneses– *Museo Nacional de Arte Portátil*: sus salas son maletas e instalan una exposición allí donde se lo soliciten o se lo propongan.

Pero otras resultan auténticas revoluciones museográficas impulsadas por las nuevas tecnologías, como es el Centro de Arte y Tecnología de la ciudad alemana de Karslruhe, que había sido pensado por Rem Koollhas para ser instalado en un contenedor electrónico gigante, que transmitiera al exterior mediante sus paredes-pantallas gigantes las actividades artísticas y tecnológicas realizadas en su interior. Al final, lo ha acogido un recinto industrial: el de la antigua fábrica de vehículos militares de esta ciudad.

En el caso del Ars Electronica Center (AEC) de la ciudad austriaca de Linz, inaugurado el 2 de septiembre de 1996 en un nuevo edificio de Klaus Leitner y Walter Hans Michl, se trata del primer museo de arte digital. Está dedicado exclusivamente a la utilización de los más avanzados medios electrónicos en busca de una nueva definición de las artes, al tiempo que propone un nuevo concepto de museología y museografía cibernéticas. Dispone de una amplísima colección de más de diecisiete años de manifestaciones cibernéticas de todo el mundo, y se ha configurado como un taller de trabajo para entendidos, al mismo tiempo que como un museo que acerque el público en general al mundo de la informática.

4.5. Museos de artes decorativas

Se reconocen bajo esta denominación los museos que conservan y exponen objetos de arte industrial o de artes aplicadas a la industria, llamadas aún «artes decorativas» desde la aparición y conformación de estas instituciones a mediados del siglo XIX. El máximo interés que la pintura había adquirido en este tiempo se trasladó al campo industrial, impulsado por un sentimiento de inquietud de la conciencia colectiva ante la decadencia del artesanado.

No sólo la pintura, sino también la escultura y otros medios de expresión plástica adquieren la calificación de artes decorativas cuando buscan un efecto ornamental o de adorno y no la creación de obras con valor independiente. Denominación que ha venido utilizándose como sinónimo de artes industriales y también de artes aplicadas, según queda indicado.[42]

El primer museo de artes decorativas fue creado en Inglaterra, después de la Exposición Universal celebrada en el Crystal Palace del Hyde Park de Londres en 1851. El éxito impensado que consiguió este acontecimiento[43] impulsado por el príncipe Albert, le llevó a fundar al año siguiente el Department of Practical Art (Department of Science and Art, un año más tarde), que terminaría por impulsar la creación de ese primer museo de artes decorativas. Utilizó el beneficio de 186.000 libras obtenido con la exposición para adquirir un solar en South Kensington; y con el crédito de 5.000 libras votado por el Parlamento se iniciaron las compras de las colecciones.

Comenta Bazin:

> El 6 de septiembre de 1852 el Museum of Manufacture se abría en Malborough House, en un edificio provisional, con objetos que habían pertenecido a la la Goverment School of Design y con otros adquiridos en la exposición. Con el fin de que los artesanos, a

quienes las colecciones iban destinadas, se aprovechasen de ellas, se clasificaron por materias: textiles, metales, cerámicas, maderas, etc. Las sucesivas denominaciones del museo ponen de manifiesto las dudas que tenían acerca del objeto a que se destinaba; se le llamó Art Museum, después Museum of Ornamental Art y, finalmente, South Kensington Museum en 1857, al ser trasladado al lugar que ocupa actualmente, lo cual fue una forma hábil de eludir una designación demasiado precisa. En 1867 se terminó una grandiosa construcción en hierro para dicho museo. Creció tan rápidamente que, treinta años más tarde, el edificio resultó pequeño. Fue preciso construir otro, para el que la reina Victoria puso la primera piedra el 17 de mayo de 1899; inaugurado el 26 de junio de 1909 por Eduardo VII, el museo tomó el nombre definitivo de Victoria and Albert Museum. [...] Desde sus orígenes, el Victoria and Albert Museum ha mantenido una particularidad muy anglosajona: la de estar lo mejor organizado posible desde el punto de vista pedagógico; esta actividad, consistente en préstamos de exposiciones, de libros y de material de conferencias se extiende a todos los países de la Commonwealth. Por otra parte, desde el principio se ha pensado en la comodidad del público; el primero de estos restaurantes de museo, que hacen tan agradables las visitas a los museos anglosajones, se inauguró en el Victoria and Albert Museum en 1865, en un edificio con paneles de madera de estilo normando.[44]

El Victoria and Albert Museum,[45] donde las colecciones de estudios se pusieron desde el primer momento a disposición de los estudiantes, sirvió de modelo al Musée d'Art et Industrie fundado en Lyon por la Cámara de Comercio en 1858, al Musée des Arts Décoratifs de París y a los museos equivalentes de Viena, Berlín y Hamburgo[46] y de otras ciudades europeas.[47]

Históricamente, la primera exposición de arte decorativo fue una iniciativa posrevolucionaria, impulsada en 1798 por el entonces ministro del Interior francés, François de Neufchâteau, con la que intentó reanimar los productos de la industria con su rehabilitación, y con la ruptura de la jerarquía entre las «artes liberales» y las «artes útiles», que la supresión de los gremios había agravado.

De Inglaterra surgió igualmente la primera reacción organizada contra la industria, encabezando William Morris en 1861 el movimiento de los Arts and Crafts, opuesto al predominio de la máquina, a la que hacían responsable de la mediocridad y falsedad de los objetos de la vida cotidiana. Propuso el retorno al trabajo manual, cuyos mejores ejemplos se encuentran en la edad media. La «Arts and Crafts Exhibition Society» de 1888 adoptó una actitud menos radical que la propugnada inicialmente por el movimiento, aceptando una mayor colaboración con el mundo moderno. La complejidad de la época se refleja en la evolución de los Arts and Crafts, a medio camino entre el éxito del *art nouveau* y el reconocimiento de la industria del diseño. En todo caso, cuando de museos de artes decorativas se trata, esta complejidad queda no sólo de manifiesto, sino también adquiere su más atractiva dimensión si se acierta en la selección de los objetos: éstos deben mostrar la riqueza y la perfección técnica de su realización, pero sobre todo –en unas peculiares instalaciones museográficas que necesitan estos objetos– la relación existente (el contexto sociológico y estético) entre ellos y la época que propició su nacimiento.

5. Museos generales, especializados, monográficos y mixtos

Hemos de reconocer que cualquier clasificación de los museos entraña el riesgo de la redundancia, aunque sea parcial. Incluso los museos generales –y por muy amplios que se hayan fijado teóricamente sus objetivos y funciones–, en el plano de la realidad todos ellos están de algún modo «especializados» desde su nacimiento «por su formación, por el gusto de su fundador, por el país en que está situado, por las sucesivas directrices que ha pasado y por el edificio en que encontró refugio», como escribe Luc Benoist.[48]

No obstante, existe una clara diferencia entre los museos generales y los especializados, entre los monográficos y los mixtos. La distinta composición y naturaleza de las colecciones, y su «cuantificación» objetual entre los primeros; el perfil y carácter restringido o no de los exponentes en la configuración museística, entre los se-

gundos, son elementos diferenciadores, muchas veces determinantes, impuestos cuanto menos por la realidad histórica.

Precisamente, muchos de los museos generales fueron creados en los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX, procedentes del coleccionismo privado y dentro del espíritu enciclopédico de la época. Algunos de estos museos han llegado a constituir un buen número de importantes colecciones especializadas, cualificadas para formar o agruparse en más de una categoría de especialización. Se hace evidente este dato sobre todo en los más grandes museos generales, poseedores de una riqueza patrimonial en cada uno de los diversos campos tan extraordinaria cualitativa y cuantitativamente considerada que pueden competir sectorialmente o superar incluso a los propios museos especializados en sus respectivas áreas.

Algunos de estos museos generales lo son por su carácter nacional. O dicho de otra manera, muchos museos nacionales exponen normalmente colecciones generales en su edificio principal, tal como había sido inicialmente previsto. Pero su evolución en el tiempo los ha empujado a buscar otros espacios, a causa de su crecimiento y de otros factores coyunturales. Al instalar parte de sus colecciones en anexos, esta circunstancia ha terminado por obligarles a dividir los fondos, animados también por el avance de los museos especializados.

Exposición de Gilbert & George (1996) en el Stedelijk Museum de Amsterdam.

Como consecuencia del enfoque cada vez más didáctico al que se vieron animados los museos en las postrimerías decimonónicas y, especialmente, a lo largo de nuestro siglo, la división de las colecciones de estos museos nacionales en las diferentes secciones especializadas se justifica particularmente por la voluntad de resaltar académicamente las obras desde una perspectiva de las diversas disciplinas tradicionales. Ello ha sido también la causa de muchas decisiones arbitrarias tomadas al respecto, originando tanto una «descontextualización» como una ubicación dudosa de algunas piezas polivalentes, que pueden ser testimonios y contribuir igualmente al conocimiento histórico, estético y tecnológico.

La mayor parte de los museos generales han sido creados para cumplir una misión global tanto en regiones como en localidades determinadas, con el fin de promover –un dato inequívocamente ilustrado– el conocimiento entre los habitantes de esa región o de ese área concreta. Una tipología de museos que se ha difundido ampliamente tanto por los países occidentales como, sobre todo, por los del desaparecido ámbito socialista del Este; y muy particularmente, por aquellas zonas del planeta integradas por naciones jóvenes (Australia, Nueva Zelanda, Norte y Sudamérica) y por otras de influencia anglosajona, como la India.[49] Uno de los fines prioritarios que tienen los museos generales en las áreas regionales o locales es el de servir de intérpretes fidedignos de su historia natural y humana, casi siempre homogénea culturalmente hablando en cada una de esas zonas. Las exposiciones temporales, especialmente las preparadas por museos nacionales o recibidas en intercambios especiales deben contribuir para que la comunidad a la que pertenece el museo vaya adquiriendo un mejor conocimiento de la realidad nacional y de la herencia internacional.

Sin embargo, este tipo de museos se enfrenta normalmente a numerosos problemas

de carácter de mantenimiento a causa de los costes materiales, y de los distintos especialistas y conservadores que necesitan para atender y rentabilizar las diferentes secciones (historia, arqueología, ciencias naturales, etc.) de que consta su colección.

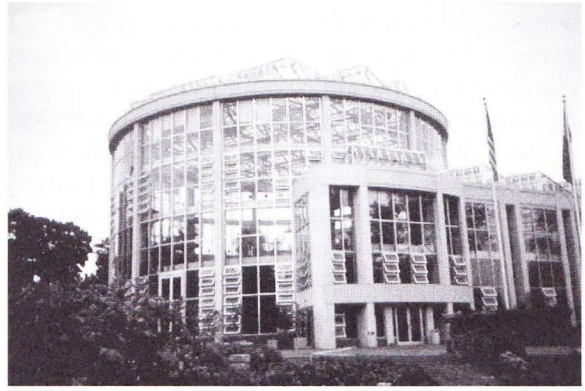
Las variantes que suelen admitir los museos generales se centran a veces en la intensificación del programa de servicios al público, más allá de las tradicionales y multidisciplinales funciones que deben cumplir, las cuales se realizan a través de las exposiciones. En otros casos, el espíritu del museo general se plasma en la creación de estas instituciones *in situ*, como ya hemos apuntado, especialmente cuando se trata de zonas arqueológicas que pueden explicar así con mayor eficacia la realidad natural o histórica de ese área. Y, por último, podemos admitir una cierta graduación en el concepto «general» aplicado a museos de contenidos variados, no sólo a aquéllos que destacan por su cuantificación objetual.

Cuando se aplica el concepto general o especializado al museo de arte, por ejemplo, se contraponen al menos dos sentidos de la concepción historiográfica y museológica. En el primer caso, parece querer extractarse en ellos la idea de lo absoluto en el arte, como valor universal: el discurso perfecto y acabado de la historia del arte en todas sus dimensiones –cronológicas, geográficas, estilísticas, sociológicas...– y en su proyección museográfica en el museo. Un poco parecido a lo que en el plano de la intención (del paradigma ideal de la imagen representada) formuló André Malraux de su «museo imaginario» del arte universal.[50]

Los museos especializados, más de acuerdo con la museología moderna, presentan en cambio la oportunidad de profundizar en una parcela del patrimonio cultural a través de esa cuidada selección temática, técnica o procedimental; una selección que se presenta como medio para la más completa información e investigación de esa actividad concreta, cuya riqueza posible puede evidenciarse en la adquisición de conocimientos especializados en ese terreno acotado.

Los museos especializados han tenido un respetable auge desde mediados de nuestro siglo, y aún hoy en día, aunque los matices y el enfoque museológico-museográfico hayan variado en las dos últimas décadas. El beneficio irreemplazable que para el público o para la materia propia de la especialización le proporciona esta tipología puede a veces ensombrecerse ante el –si no descontextualización– ensimismamiento de su propia materia concentrada. El máximo error consistiría en considerar esta especialización como un material completo de que se dota al museo para cerrarse (acabarse) en sí mismo. La especialización no debe ser incompatible con un sentido de integración universalista que es de hecho (y así debe ser considerado) la realidad del patrimonio.

Dentro de los especializados, los museos monográficos cumplen con lo que por definición les corresponde: su dedicación especial a determinados aspectos del arte, la historia u otras manifestaciones de la cultura. Por su finalidad intrínseca, tanto los especialistas como los monográficos en particular, la temática que abarcan puede ser muy particular y diversa. Tan variada como diferentes son los campos, las materias, la realidad multiforme que ha acompañado al hombre en su actividad a lo largo de la historia. El museo mixto, en cambio, es una consecuencia de la combinación de un museo general y de otro especializado. En los mixtos de arte, puede apreciarse esta simbiosis al comprobar distintos



Jardín Botánico, Atlanta, Georgia, EE.UU.

espacios dedicados unos a la explicitación de movimientos, tendencias, técnicas, estilos, etc., a través de las obras expuestas; otros –incluso a veces en un mismo ámbito–, al resalte de una materia o aspecto del arte muy preciso.[51]

Entre los museos especializados destacan aquellos que se orientan a la atención de una sola sección o un sector del público, como los museos dedicados a los niños, que no son una parte o sección de un gran museo,[52] dotados de un programa específico de actividades y de una peculiar forma de instalar y presentar las obras.

5.1. Ciudades-museo, museos al aire libre, museos jardines, reservas y parques naturales. El ecomuseo

Además de los museos regionales, de los que realizan una actividad concreta y de los que atienden a un sector del público determinado, como son los dedicados a los niños, entran en la definición de museos especializados[53] también los museos al aire libre, las ciudades-museo, los museos jardines, parques naturales y los ecomuseos. Todos ellos encajan perfectamente en la definición de museo redactada por el ICOM en sus estatutos.[54]

Los museos al aire libre no están ubicados en convencionales o innovadores edificios, pero sí han sido creados para mostrar sus objetos en un recinto urbano, en los límites de un jardín o de un parque, o en los de un lugar histórico determinado. Dependiendo técnicamente por su materia de las disciplinas científicas correspondientes, presentan sin embargo delicados problemas museológicos y museográficos, y un amplio abanico de variantes: museos de ciencias naturales (jardines botánicos y zoológicos),[55] museos arqueológicos,[56] museos etnográficos,[57] museos de la historia de la tecnología[58] o similares;[59] y museos de arte (jardines o espacios para la escultura).[60]

Cuando el valor patrimonial y la función de conservación se hacen extensibles a recintos urbanos amplios o totales éstos pueden calificarse como ciudades-museo. Deben ser consideradas como auténticas realidades museísticas que han superado las barreras físicas impuestas por los objetos en los museos convencionales. Son conjuntos monumentales, bienes urbanísticos, recintos antropológicos o históricos... relevantes que se integran por méritos propios entre los bienes culturales de la Humanidad. Algunos –como ya adelantamos en su momento–[61] han sido proclamados, junto con numerosas reservas y los más ricos parques naturales, «patrimonio mundial» por la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO.[62]

Las ciudades-museo, típicas de países poseedores de culturas y civilizaciones antiguas –como los mediterráneos, por ejemplo: Italia, España, Grecia, Francia, la desaparecida Yugoslavia, etc.– suelen ser motivo de estudios y de especiales atenciones, como las de la citada Convención. Pero no solamente se trata de estas excepciones,[63] sino de una más detenida, cercana y continuada actuación sobre nuestro entorno patrimonial.[64] En mayor o menor grado, todas las ciudades y poblaciones con un poco de historia suelen tener al menos partes que puedan considerarse monumentales; y en casi todas las latitudes del mundo –y a pesar del deterioro ecológico evidente– existen espléndidas riquezas del patrimonio natural de conformación tropical o desértica, montañosas, marineras o volcánicas etc., catalogadas como parques naturales.

Si los museos al aire libre presentan especiales problemas de conservación, instalación, circulación de visitantes, protección y seguridad, etc., a causa sobre todo de las inclemencias climáticas y su abierta exposición, las ciudades-museo necesitan –como los parques– mayor acción conservadora si cabe, expuestas como están a un más intenso y constante peligro de deterioro.

El ecomuseo es un nuevo tipo de institución museística impulsado y desarrollado principalmente por Georges Henri Rivière desde mediados de los años cincuenta. En esencia, según sus teorías, en el ecomuseo se imponen dos temas, «hacia los que deben converger las presentacio-

nes museísticas: se trata del tiempo y del espacio en torno a un territorio dado y las relaciones del hombre y la naturaleza». Dicho de otra manera, «un ecomuseo es un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. [...] Una expresión del hombre y de la naturaleza. El hombre es allí interpretado en su medio natural».

El propio Rivière dio tres versiones de la definición evolutiva del ecomuseo, que hizo públicas en reuniones de la Comisión de Museología de la Conferencia Permanente de los Parques. Primera, en 1973, basada en tres conceptos: «Museo de un nuevo género: interdisciplinariedad basada en la ecología; unión orgánica con la comunidad; y participación de esa comunidad en su construcción y funcionamiento». Segunda, en 1976: «Museo que ha prorrumpido violentamente, integrado por un órgano primario coordinador y órganos secundarios, cuyo objetivo es el de interpretar el medio ambiente natural y cultural en el tiempo y en el espacio con referencias comparativas fuera de la comunidad». La tercera, en 1980, que hizo variar sensiblemente sus definiciones anteriores, desapareciendo la palabra museo: «El ecomuseo es la expresión del hombre y de la naturaleza; una escuela que ayuda a la formación de especialistas e incita a la población a aprehender mejor los problemas de su propio medio; una escuela que asocia a esa población con sus acciones de estudio y de protección y la incita a aprehender los problemas de su propio porvenir». (*Cfr. La muséologie*, 1989, *cit*, págs. 146-165).

6. Museos de historia

Las denominaciones «museo histórico» o «museo de historia» entrañan una amplia utilización para designar en la práctica a cuantas instituciones proponen una perspectiva cronológica. De hecho, todos los museos cuyas colecciones han sido concebidas y presentadas dentro de una perspectiva histórica pueden ser incluidos en esta categoría, al estar enfocado su objeto esencialmente para documentar de modo cronológico un proceso o un conjunto representativo de un momento en un modelo de evolución. A causa de la naturaleza envolvente de la historia, muchos museos de este tipo suelen acompañarse de numerosos objetos de arte y de ciencia, por lo que pueden calificarse más propiamente como museos generales. En este caso, raras veces suelen tener la condición de museos nacionales, a pesar de que muchos de ellos han sido orientados para reflejar la historia del país, especialmente en aquéllos cuya independencia es reciente, y donde se utilizan como instrumentos para sensibilizar la conciencia nacional y el sentido de la unidad histórico-cultural.

Según la UNESCO,[65] «en esta categoría están comprendidos los museos, las viviendas y los monumentos históricos de los museos al aire libre que evocan o ilustran ciertos acontecimientos de la historia nacional».[66]

Por consiguiente, cabe en esta tipología una amplia variedad de museos, que nos obliga a analizar su complejidad y funciones, tanto desde el punto de vista de los soportes conceptuales que los definen, como sobre todo de los contenidos y enfoques que los distinguen a nivel museológico.

6.1. Complejidad y variedad de los museos históricos

Todas las disciplinas que vertebran los diferentes tipos de museos concurren en el campo de la historia. De ahí, la complejidad a la hora de definir, a nivel de categorías, los museos históricos, según hemos adelantado. Por ello mismo, las distintas clasificaciones de los especialistas, aunque se basen en las orientaciones y propuestas del ICOM.

Germain Bazin cita entre los museos históricos: los de historia regional, los museos biográficos, los museos de folklore, los museos al aire libre, los de numismática, los museos tipográficos, los museos de la navegación, los museos militares, los museos de medios de transporte

y los museos especiales.[67] Es decir, incluye en esta clasificación algunos que pueden integrarse en categorías más específicas, como la de etnología, la de artes y costumbres populares, la de ciencia y técnica, etc.

Consuelo Sanz Pastor, siguiendo las pautas del ICOM –las que se desprenden de la definición establecida en sus Estatutos–, agrupa los museos en seis o siete categorías,[68] una de las cuales es la de «museos de arte e historia», de la que forman parte, afirma, los museos arqueológicos y conmemorativos.

Por su parte, Kenneth Hudson, al referirse a «la historia y costumbres de la patria» –uno de los capítulos en que agrupa los distintos tipos de «museos de influencia»–,[69] incluye una gama variada en los siete destacados ejemplos que estudia:[70]

> Acaso la única vía para definir la historia sea decidir que consiste en el pasado, tal como ha sido procesado e interpretado por los historiadores. Ciertamente, no es suficiente saber que la historia es el pasado. El pasado es el material bruto de la historia, recribado y reasumido cada generación, si no siempre, muy frecuentemente. La mayor parte de los museos que pretenden ser museos de historia son de hecho poco más que almacenes y muestran el material bruto de los historiadores. Las colecciones deben ser ordenadas en una lógica secuencia y tienen que demostrar cómo una cosa guía a otra pero, con muy pocas excepciones, carecen del toque unificador de la filosofía que podría retornarlos dentro de la historia. Sobre el papel, hechos no son historia y, en términos museísticos, objetos no son historia. Para llegar a la historia los hechos y los objetos tienen que contar unas coherentes e inteligibles «historias», y la decisión de referir estas historias es, en el mundo occidental, un acto de considerable coraje, porque allí no está acordada la filosofía de la historia para dar sentido de todo y para actuar como puente entre los profesionales y el público general.[71]

Los museos históricos se refieren, ciertamente y de modo fundamental, a bienes «ideológicos», a cuanto ha afectado a través del tiempo –hechos, materiales narrativos y discursivos de los hechos, cambios sociales...– a las civilizaciones y a su desarrollo. Por ello pueden explicarse más fácilmente las variantes tipológicas, las diferentes clasificaciones que se hacen de ellos. Se los ha identificado con los arqueológicos y con los prehistóricos, y se incluyen a veces bajo el epígrafe de museos históricos los etnológicos y etnográficos, que constituyen claramente una tipología específica, como veremos. Explicable, en cierto modo, esta tendencia, si se tiene en cuenta que la historia escrita constituye una parte pequeña de la historia humana. Cada museólogo pretende a veces con la estructuración y visión histórica del museo proporcionar síntesis de las distintas respuestas culturales de la Humanidad centradas en el marco de la historia: aquel en el que concurren, en definitiva, todas las actividades y expresiones humanas.[72]

Con independencia de su origen en el tiempo[73] –en el que los gabinetes de retratos y las galerías de batallas famosas influyeron en un principio–, en los países de Europa y América se han venido creando frecuentemente museos provinciales y locales de esta tipología, pero también nacionales, de diferentes matices y enfoques.[74]

La mayor parte de los museos históricos intenta mostrar, por lo tanto, la completa historia de un país, de una región o de una localidad desde sus orígenes –incluyendo la historia natural y la geografía– hasta el tiempo presente con todo lujo de perspectivas del desarrollo actual, tales como los beneficios de la comarca y el crecimiento urbano. En muchos casos, si los objetos no son válidos o son inapropiados, los conservadores de los museos suelen usar reconstrucciones, maquetas y gráficos para mantener una continuidad cronológica y aumentar la oportunidad de interpretación dentro de su esencial propuesta didáctica. Se integran en ellos el arte y las ciencias, recurriendo a todos los medios audiovisuales posibles, a documentos, mapas, reconstrucciones ecológicas etc. Y normalmente –como si esto fuera un símbolo más a tener en cuenta– este tipo de museos suele estar instalado en viejos edificios de carácter o valor histórico artístico, aunque este hábito ha cambiado sensiblemente en los últimos años.[75]

6.2. En el lugar de la historia

En tanto que museos históricos éstos incluyen material arqueológico, con independencia de la tipología específica de los museos de antigüedades analizada. Las colecciones de reliquias del mundo antiguo suelen encontrarse, como hemos visto, en los museos nacionales de numerosas ciudades y países, especialmente de Europa y Asia.[76] Pero otras muchas veces se procura no desarraigar de sus yacimientos originales esa riqueza histórica de la antigüedad, propiciando los museos *in situ* a que nos hemos referido en páginas ateriores. De esta concepción o planteamiento histórico-museográfico surgen las variantes de los «museos-yacimiento» arqueológicos, los «museos- monumento» histórico-artísticos, los «museos-paraje» histórico-culturales o los «museos conmemorativos» de alguna destacada personalidad.[77]

Y aunque los museos etnológicos y de artes y costumbres populares son de hecho museos históricos (también los arqueológicos, muchos de los instalados al aire libre, etc., y otros análogos) y así son incluidos por diversos especialistas en sus clasificaciones,[78] por su carácter especializado e importancia nosotros los incluímos en una tipología independiente, siguiendo las pautas y clasificaciones del ICOM.[79]

En todo caso, siempre que se trate de musEos históricos debemos tener muy en cuenta lo comentado acerca de su complejidad y amplitud de campo que les conceden a este tipo de instituciones las distintas materias y disciplinas, y sus peculiares problemas de conservación, instalación y presentación, y proyección didáctica y sociocultural.[80]

6.3. Museos militares y navales

Dentro del grupo de los históricos, los militares destacan por sus muchas peculiaridades: no sólo por los heterogéneos objetos de una fisonomía contrastada y especializadas funciones que guardan y exponen, sino sobre todo por cuanto expresan a través de ellos –tanto originales, como réplicas, copias y maquetas, etc.– acerca de acontecimientos muchas veces decisivos históricamente. Su variante más conocida internacionalmente son las grandes «armerías»,[81] aunque debemos oportunamente resaltar las instituciones de carácter general, los «museos del ejército», que además de contener normalmente varias secciones, intentan manifestar el proceso histórico-militar y, en su caso, la actividad bélica de un país, una región o una ciudad, en los cuales están implicados normalmente países, regiones o ciudades vecinas.[82] Otros se erigen en conmemoración de algún evento determinado,[83] habiendo adquirido todos ellos un especial desarrollo después de la Primera Guerra Mundial.

Los museos marítimos, cuya función es la de conservar y exponer cuantos objetos de interés patrimonial se refieran a las diversas vertientes de la marina –militar, mercante, de investigación, etc.– y del mundo marinero en general, han participado también de este importante crecimiento en nuestros días. La mayor parte de ellos han sido instalados en edificios históricos,[84] pero algunos otros han sido provistos de nuevos planteamientos museográficos e importantes edificios.[85]

7. Museos de etnografía, antropología y artes populares

Agrupamos estos tres tipos de museos de naturaleza histórica especializada en una clasificación independiente, fundamentalmente por dos razones: porque anteponen el interés cultural al cronológico en la presentación de las obras; y porque, «si la disciplina en que se basan estos museos puede variar, ya que según la tendencia y las circunstancias se denominan de etnografía, de antropología o de folklore, al menos todos ellos tienen algo en común: que se dedican esencialmente a culturas o a elementos culturales preindustriales contemporáneos o pertenecientes a un pasado más o menos reciente, estudiados directamente».[86]

Conviene advertir que a la denominación «museos de folklore» le concedemos exacta-

mente el mismo significado que a los «museos de artes, tradiciones y costumbres populares». Y que tanto los etnológicos como los de folklore pertenecen y estudian el campo etnogeográfico.

Los museos etnográficos y antropológicos tienen su claro precedente en los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII –en los que, entre otros muchos objetos reunidos, se coleccionaban «artilugios» y «artefactos» de pueblos y civilizaciones primitivas– y, sobre todo, en los más ilustrados del XVIII, cuya evolución iba a obligar en la segunda mitad del XIX a la aparición rigurosa de estas instituciones.

La conformación de los museos etnográficos marcan una serie de diferencias entre los diversos países donde se ubican.

Por un lado, suelen ser habituales en las nuevas naciones de África y Oceanía, para cuyas poblaciones este tipo de institución les sirve como instrumento indispensable de cohesión y unidad entre los distintos grupos tribales.

Por otro, cuando se trata de museos de etnología en los países occidentales e industrializados, también debemos resaltar unos cuantos matices de enfoque y constitución que los caracterizan: naturaleza autónoma de los fondos en los museos de los países germánicos y escandinavos, y compartición de los bienes etnográficos con otras variadas materias en los del resto de Europa. En los países que han protagonizado en algún sentido la colonización, los etnográficos son, además y sobre todo, museos de la cultura de otros pueblos.

Lo normal es que las capitales de las distintas metrópolis colonizadoras europeas hayan instalado en su momento los museos etnográficos, desde los cuales poder contemplar en medio de la euforia colonial de aquellos momentos,[87] como si se tratara de una gran ventana abierta, un atractivo, lejano y desconocido mundo. Así nacieron los mejores ejemplos que podemos citar como expresivos de esta tipología,[88]

En este sentido, los ejemplos que estudia Kenneth Hudson en su *Museums of Influence* citado[89] completan la visión de una tipología que solamente puede alcanzar su auténtica dimensión desde la perspectiva de la evolución cultural de la Humanidad. Debe tenerse en cuenta, además, que

> del mismo modo que la etnología comenzó siendo una reunión de personas interesadas en el estudio de cómo vivían los pueblos primitivos y exóticos, así también la museografía comenzó siendo una exhibición de artefactos que hacían referencia a estas formas de vida. [...] La transición del coleccionismo particular a la exhibición pública por medio de museos de etnología comienza después de la fundación de las primeras sociedades antropológicas, esto es, a partir de la segunda mitad del siglo pasado.[90]

Desde entonces al presente, los museos etnológicos o etnográficos han adquirido una consolidación tanto conceptual como programática y funcional,[91] advirtiendo en su conformación diferencias provenientes de la amplitud geográfico-cultural de sus colecciones. Son un tipo de museos que pueden presentar con cierta flexibilidad las variantes de museos nacionales, regionales, provinciales, comarcales y locales –además de al aire libre,[92] sin mengua de su función sociocultural. Las remodelaciones de sus edificios y las nuevas construcciones,[93] pero sobre todo una mayor especialización museográfica ayudada por los avances tecnológicos, han convertido en la segunda parte de nuestro siglo a los museos etnográficos y de folklore en centros de revovados interés y, por su normalmente muy cuidado enfoque didáctico, en un foco de proyección sociocultural influyente.

Los museos de folklore tienen como objetivo y preocupación la etnografía del propio país donde están instalados, dedicándose el museo nacional a un tratamiento del conjunto y dejando a los museos regionales, provinciales o locales los aspectos más concretos o parciales, de un territorio más acotado. Han tenido un notable desarrollo aquellos dedicados a la preservación de las tradiciones urbanas y rurales, ocupándose muchos museos de historia en la documentación de los variados aspectos materiales de la vida con-

temporánea y en constituir una selecta colección de objetos. Según G. H. Rivière,

> no se desarrollan exclusivamente de un modo autónomo. Algunos de ellos van unidos a los museos de etnografía, como ocurrió con el antiguo Museo de Etnografía del Trocadero. Otros, lo están más o menos a museos de programa más amplio, pero en la esfera nacional como sucede con el Museo Nacional del País de Gales, el de Checoslovaquia y numerosos museos regionales.[94]

Como se sabe, Artur Hazilius desarrolló en 1872 el primer museo sobre la vida y las costumbres tradicionales en el Nordiska Museet, en Estocolmo (Suecia), al que siguió el primer museo al aire libre, el ya citado de Skansen. Después, seguirían otros en diferentes países europeos, especialmente en los escandinavos, Alemania, Países Bajos, Suiza, Francia e Italia, donde suelen existir dos tipos: los especializados en etnografía exterior (los museos etnológicos) y los dedicados a la etnografía nacional (de folklore o de artes y tradiciones populares). El citado Musée National des Arts et Traditions Populaires de París,[95] es uno de los buenos ejemplos que guarda y presenta este tipo de colecciones instaladas en un edificio. Al aire libre, además del Skansen y el también referido National Museum of Niamey (Níger), destacan internacionalmente otros muchos enclavados en las más variadas latitudes de Europa, África, América o Asia.[96]

8. Museos de ciencias naturales

Entre los museos dedicados a algún área de la ciencia y clasificados genéricamente como «museos de la ciencia» (ciencias de la naturaleza, ciencias exactas o aplicadas, ciencia/técnica –se excluyen los de historia de la ciencia y de la tecnología, por estar considerados como propiamente históricos), los denominados de «ciencias naturales» figuran entre los pioneros del ámbito científico, y resultan en los últimos tiempos especialmente atractivos al público, no sólo por su renovación museográfica y espectaculares exposiciones temporales, sino porque resultan sintónicos con la preocupación general de conservación de la naturaleza y el entorno humano, entre otros aspectos de interés.

> Los museos de ciencias naturales, herederos lejanos, como los otros museos, de los antiguos gabinetes de curiosidades, tienen una gran importancia para las numerosas disciplinas a que se dedican: geología, mineralogía, botánica, zoología, antropología física, paleontología, ecología, etc. Esta lista sería aún más larga, si se añadiesen en ella otras disciplinas que están con frecuencia incluidas en esos museos: prehistoria, arqueología americana, etnología.[97]

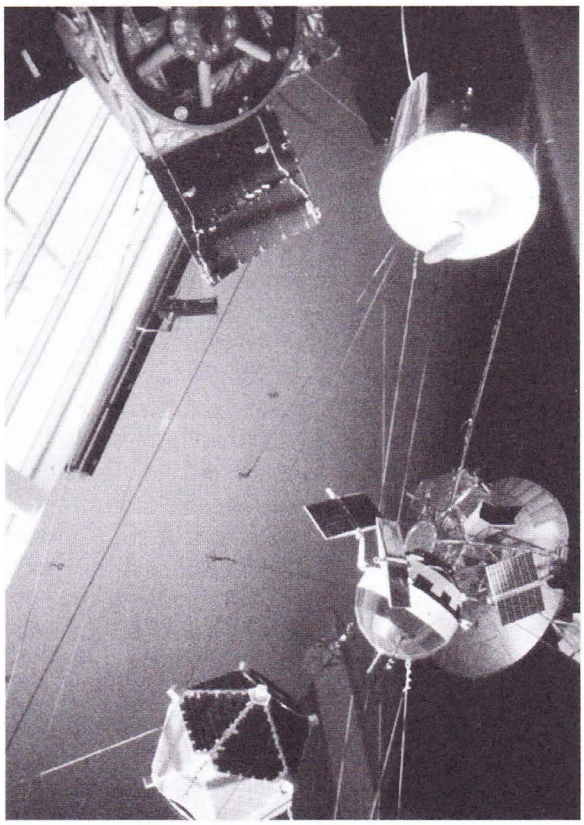
Los primeros museos de este tipo que se crearon fueron el Musée d'Histoire Naturelle de París a fines del siglo XVIII, y el British Museum (of Natural History) de Londres.[98] En el siglo XIX, con el desarrollo de las ciencias, se produjo un crecimiento importante de estos museos, no sólo en Europa sino también en los Estados Unidos y en la América Latina, donde se unió a las ciencias de la naturaleza la antropología física y social. A su larga evolución en la primera parte del siglo XX ha seguido una rápida transformación después de la Segunda Guerra Mundial, produciéndose la renovación de las secciones tradicionales en museos destacados, especialmente a partir de la década de los sesenta, y convirtiéndose algunos de los mayores en centros internacionales de taxonomía de las obras y de investigación.[99]

El interés del público por los museos de ciencias naturales ha continuado creciendo, hasta tal punto que se han convertido en paradigmas de iniciación museística de los escolares, en no pocos casos, y en medios elocuentes de transmisión del espíritu y la mentalidad científica de la época tanto a nivel de la información sobre la investigación y el progreso, como en la mentalización e implicación personal y colectiva en el problema del desarrollo tecnológico y en el deseo de conocer, apreciar y conservar el medio natural y el entorno humano desde una posición ecológica y una perspectiva rigurosamente histórica.

Uno de los ejemplos que se han hecho clásicos a nivel internacional por atender ambas funcio-

nes –la didáctica y la investigadora– es el Museo de Historia Natural de la Villa de México (1964), creado como centro educativo y de orientación popular en pleno bosque de Chapultepec. Sus colecciones abarcan desde la geología y la mineralogía hasta la flora y la fauna del país mejicano, y fue instalado con los mejores adelantos museográficos de su género en aquel momento.[100]

Kenneth Hudson analiza como *museums of influence* bajo el epígrafe «El hombre, la naturaleza y el medio ambiente»:[101] además del Natural History Museum de Londres, el Norther Animal Park de Emmen (Paises Bajos), el Senckenberg Museum (Frankfurt, Alemania) y el Goulandris Natural History Museum (Kifissia, Grecia).

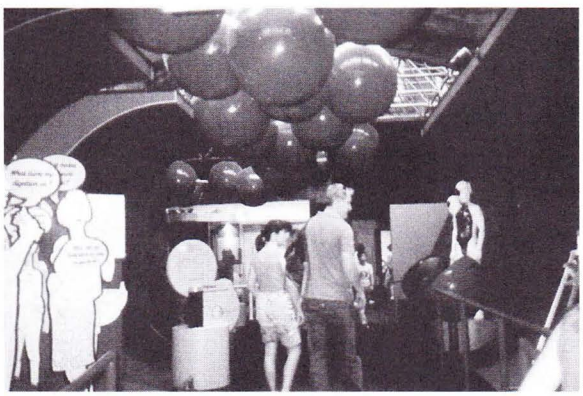


Aerospace Museum (interior), Los Ángeles.

9. Museos científicos y de técnica industrial

En la tipología de los museos de ciencias aplicadas y museos de la técnica se encuadran, siguiendo las pautas de los comités especializados del ICOM, aquéllos que «son representativos de la civilización industrial; abarcan todas las técnicas y, dentro de las ciencias, conceden la preferencia a las matemáticas, la astronomía, la física y la biología».[102]

Entre sus múltiples objetivos, estos museos tienen la misión de mostrar desde la evolución general a las últimas innovaciones aparecidas en el campo de las ciencias y de la técnica, sin desligarlas de su contexto histórico y sociocultural. Es importante en ellos resaltar la relación existente entre las llamadas ciencias puras y las aplicadas, y evidenciar el desarrollo paralelo que ha existido y existe entre ambas. Y que los objetos producto de los descubrimientos y los inventos contribuyan a esclarecer el largo proceso científico y tecnológico habido a lo largo de la historia. Es decir, además de conservar el patrimonio científico-técnico, los museos de ciencia y técnica están obligados a proporcionar al visitante los medios adecuados para comprender la evolución y desarrollo de la civilización industrial, y a descubrir en ella los valores socioculturales, entre otros la tantas veces debatida adecuación entre el nivel de vida del hombre y el avance técnico-industrial.



Science Museum (interior), Londres.

Ejemplo paradigmático entre este tipo de museos es el ya comentado Deutsches Museum de Munich,[103] fundado en 1903 e inaugurado en 1905. Un esfuerzo enciclopédico para mostrar didáctica y prácticamente la evolución y el desarrollo científico-técnico de Alemania. En él se presentaron por primera vez al público modelos mecánicos en movimiento. Con él se iniciaba una tipología de museos que ha tenido un gran desarrollo en diversos países industrializados, especialmente de Europa y América. El Science Museum de Londres –construido en los primeros años del siglo– tendría sus antecedentes, como el Victoria and Albert Museum, en la Exposición Universal de 1851. Una firma alemana fue precisamente la que instaló en 1913 el Planetarium de París, en torno al cual Paul Langevin creará en 1936 el Palais de la Découverte, y en el que el premio Nobel Jean Perrin realizará una importante labor rodeado de un excelente equipo. Un museo científico que habría de distinguirse por su enfoque y dedicación didácticas.[104]

Ejemplo destacado de la primera época es también el Museum of Science and Industry de Chicago (1933). Otros americanos y, con un carácter más especializado, surgirán posteriormente, como el Smithsonian's National Air of Space Museum (1972-1975), en Washington, D.C., y el California Museum of Science and Industry de Los Ángeles, que incluye el Aerospace Hall (Museum), de 1984, así como el Air and Space Garden y el IMAX Theater. En este sentido, el desarrollo de los diferentes países ha propiciado que se orienten muchos de estos museos instalados en las dos últimas décadas como un instrumento educativo de primer orden. Así, los de Calcuta, Pilani y Bangalore, los tres en la India, o el Museo Tecnológico de la ciudad de México. O como el ya veterano Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci de Milán, en Italia, que ofrece facilidades a las escuelas que no poseen laboratorios ni talleres.

En la expansión y mantenimiento de muchos de los recientes ha influido la política de grandes compañías o multinacionales de la ciencia y la técnica que ven en ellos una estupenda tribuna de publicidad para sus productos e investigación aplicada.[105] Pero ha sido también la demanda popular la que ha impulsado este tipo de museos, por lo que quizás se hayan convertido en los más dinámicos y atractivos centros museísticos. La espectacularidad de sus instalaciones participativas y la animación sociocultural permanente preside algunos de los más llamativos, como la Cité de les Sciences, les Techniques et l'Industrie de La Villete, en París,[106] que ha adoptado el modelo del Exploratorium de San Francisco y del Science Museum de Boston, en los Estados Unidos, o del Ontario Science Center de Toronto, en Canadá. Los museos de esta naturaleza existentes en España han sido impulsados algunos también por entidades privadas, y en otros casos por instituciones públicas o por una participación mixta pública y privada.[107]

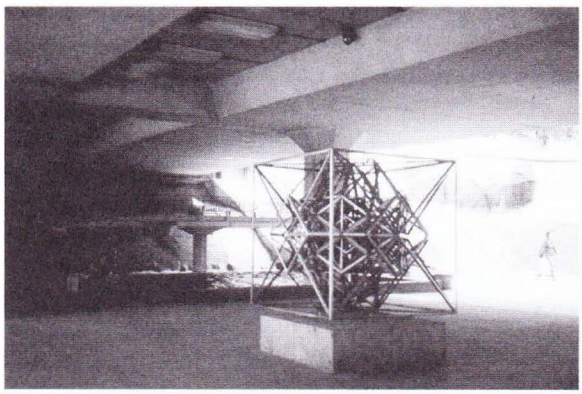
Uno de los aspectos más característicos a nivel museográfico de los museos de ciencia y técnica es la utilización de prototipos y modelos, en combinación con piezas originales u objetos concretos.[108] Unos instrumentos que realizan una función eminentemente didáctica basados en el principio de analogía general y en la que guardan con el objeto concreto, y cuya utilización sistemática por parte de estos centros ha sido estudiada de modo pormenorizado por O. Petrick.[109]

En cualquier supuesto, estén instalados con mayoría de objetos concretos o piezas originales –es el caso del Deutsches Museum de Munich– o con prototipos o modelos (en los que se refleja incluso la alta tecnología aplicada), los museos de ciencia y técnica destacan, como decimos, por su carácter de animación permanente, pero también como impulsores del progreso museológico a través de las técnicas de presentación empleadas. Con su particular funcionalidad y misión, se han convertido asimismo en una pieza indispensable de la gigantesca máquina del tiempo que resultan los museos;[110] en un recinto con excepcionales repertorios de especímenes y documentación para público e investigadores, que permite el avance del conocimiento desde una perspectiva multidisciplinal.

10. Otras variaciones tipológicas de museos

El desarrollo último de los museos ha hecho variar sensiblemente algunas de las tipologías y clasificaciones acuñadas y ha introducido en la práctica algunas otras modalidades. La convencional división de carácter general señalada[111] admite, como hemos comprobado, múltiples variaciones. Muchas veces, éstas han surgido de un determinado diseño o perfil conceptual que se le imprime al museo –bien en la configuración de sus colecciones, bien en los comportamientos funcionales a nivel sociocultural–; en otras ocasiones, las nuevas modalidades han aparecido ante las necesidades impuestas por la mayor rentabilidad concedida a un sector acotado del conjunto patrimonial en las diversas especialidades o por la propia dinámica de la demanda pública. Los enfoques didácticos y antropológicos han determinado principalmente algunas matizaciones tipológicas.

Desde esta perspectiva, hemos podido comprobar cómo los ecomuseos constituyen una de las mayores innovaciones de la segunda mitad del siglo[112], cuyo desarrollo o evolución de su concepto ha propiciado el «museo de sitio integrado», impulsado desde 1992 por el Proyecto Situs, que comprende el grupo de trabajo del Comité de Arqueología e Historia (ICMAH) del ICOM. Y dentro de este área, los denominados «museos de patrimonio territorial» o museos territoriales, así como los «museos de la civilización», han adquirido una definición e importancia relevantes en el entramado sociocultural.[113] Una tipología que encuentra su analogía o coincidencia con los denominados «museos de poblaciones autóctonas» y «museos comunitarios», y que puede aparecer como la opuesta de los llamados recientemente «museos de autor», «museos de padre único» (véase *Museum*, núms. 172, 1992, y 185, 1995) o «museos de coleccionistas». Se caracterizan éstos por su llamativa individualidad y por mantener el estigma de su fundador.



Museo de escultura abstracta al aire libre, Paseo de la Castellana, Madrid.

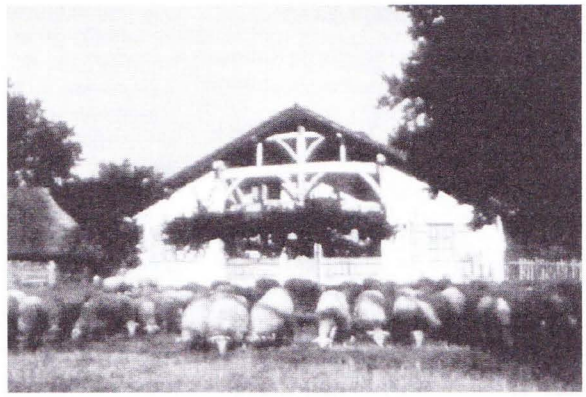
Las clasificaciones o tipologías contempladas y codificadas por los especialistas continúan, en cualquier caso, abiertas sin solución de continuidad, dependiendo a veces sus denominaciones del enfoque o criterio empleado, pero también de los nuevos usos y valoraciones que se hacen por parte de los propietarios, gestores y beneficiarios de estas instituciones –y de los medios técnico-pedagógicos y aplicaciones socioculturales–, y cuya palabra clave en que basar estas divisiones o matizaciones tipológicas es, en opinión de Timothy Ambrose y Crispin Paine,[114] la de «centro de patrimonio».

Otros puntos de vista de diversos autores,[115] insisten en el carácter peculiar que han terminado por conformar en una línea de conducta concreta –sobre todo elitista– muchas de estas instituciones, especialmente europeas, herederas de concepciones tradicionales. En contraste con esta situación –que en las dos últimas décadas ha variado a veces de modo radical en muchos museos europeos–, podemos apreciar la constante de la atracción y confort de los servicios en los museos americanos y canadienses, frente a una «dirigida y calculada» dimensión didáctica en los de la extinta Unión Soviética y los antiguos países socialistas del Este europeo.[116] En esta configuración pesa mucho el perfil ideológico y político que se les imprime, pero también el régimen de propiedad que los rige, su titularidad y funcionamiento

administrativo. Así, mientras que la mayor parte de los museos europeos tienen un origen y titularidad públicas,[117] los museos norteamericanos provienen y dependen casi en su totalidad de la iniciativa privada.[118] De ahí, la diferencia también de financiación y mantenimiento que distingue a unos y otros[119] y su diversa incidencia y rentabilidad sociocultural.

El propio desenvolvimiento museístico en los últimos tiempos ha obligado a entrar a estas instituciones en una nueva fase de definición y comportamiento. Más allá de la puesta en cuestión de las fronteras tradicionales, el avance de la museología y de las tecnologías aplicadas a su infraestructura y funcionamiento, los nuevos métodos de financiación y rentabilidad, y las nuevas exigencias del mundo actual, etc., han terminado por configurar cada vez más un amplio abanico de variantes, clasificaciones o tipologías. A veces, son consecuencia o simples matices de un desarrollo tipológico concreto, en el que los medios electrónicos e informáticos,[120] telemáticos, etc., reportan especiales perfiles, como ocurre con los «museos interactivos». Pero otras, resultan específicas novedades tipológicas, como son los «museos tiflológicos» (es decir, «museos para ciegos»), en cuya categoría destaca el instalado por la ONCE en Madrid, que fue inaugurado el 14 de diciembre de 1992.

Muy en consonancia con la opinión ya comentada de Peter Woodhead y Geoffrey Stanfield, de que «la variedad de las instituciones públicas que se describen a sí mismas como museos es tal que a veces es difícil descubrir qué tienen en común»,[121] las tipologías y variedades de los museos aumentan llamativamente en nuestros días con definiciones a menudo muy contrastadas y hasta sorprendentes. En ello, no sólo las más modernas aplicaciones tecnológicas tienen



Parque natural regional de las Landas de Gascuña, ecomuseo de la Grand-Lande, Marquèze, Francia (según Rivière, 1989).

que ver. Baste citar sólo dos grupos de ejemplos recientes para comprobarlo. El primero de ellos comprende dos «modelos» que se muestran ingeniosos y atractivos, como son el «Museo Informativo» de Washington, denominado *Newseum*, y el Museo Hispano de Ciencia y Tecnología (MHTC), un museo virtual que contiene una selección de piezas científicas de doce museos españoles;[122] el segundo está representado por un solo y atípico «prototipo» dotado de imprevisibles perfiles y contenidos, como es el «Museo del Arte Malo», el Museum of Bad Art (MOBA) de Dedham (Massachusetts), que viene formándose desde 1992.[123]

Sea como fuere, y abierta como está la posibilidad de acrecentamiento de las tipologías de museos –rigurosos o anecdóticos, caprichosos o innovadores, ortodoxos o heterodoxos, etc.–, debemos reconocer que tan sólo hemos tratado de esclarecer en páginas anteriores y, sobre todo, a lo largo del presente capítulo, algunas de sus acuñaciones y denominaciones más comúnmente aceptadas.[124]

NOTAS AL CAPÍTULO 5

1 En *ICOM News* (Boletín de Noticias del ICOM), París, vol. 16, núms. 1-2, 1963.

2 *ICOM News*, vol. 21, núm. 4, 1963.

3 Estos doce Comités fueron:
a) Comité de Museos de Ciencias y Técnica. b) Comité de Museos de Ciencias Naturales. c) Comité de Museos de Etnología. d) Comité de Museos de Arqueología e Historia. e) Comité de Museos de Arte Moderno. f) Comité de Museos de Artes Aplicadas. g) Comité de Museos Regionales. h) Comité de Museos de Vidrio. i) Comité de Museos de Instrumentos Musicales. j) Comité de Museos de Costumbres. k) Comité de Museos de Transportes. l) Comité de Museos de Historia Militar.

4 ICOM. *Programme 1975-1977*, París, Maison de l'UNESCO, págs. 6-7. Fueron éstos: 1. Museos de Ciencias y Técnicas. 2. Museos de Historia Natural. 3. Museos de Arqueología e Historia. 4. Museos de Etnografía. 5. Museos de Artes Aplicadas. 6. Museos de Arte Moderno. 7. Museos regionales. 8. Museos especializados: a) Museos y colecciones de instrumentos musicales. b) Museos de Armas. c) Museos de Historia Militar.

5 SALERNO, L. [y otros], *op. cit.*, 1963.

6 BAZIN, G., en *Cours de Muséologie*, París, Ecole du Louvre (edición interna a multicopista para los alumnos del curso), s.a.

7 BENOIST, L., *Musées et Muséologie*, París, P.U.F., 1971.

8 En «Problèmes du Musée d'histoire», en *Museum*, vol. XXV, núm. 4, 1973.

9 «Rôle du musée de science et technique industrielle», *Museum*, vol. XXV, núms. 1/2, 1973.

10 BUCARELLI, P., en *Futuribili*, *op. cit.*, Roma, núms. 42-43, enero-febrero de 1972.

11 En «Musée des Beaux-Arts ou Musée d'Etnographie?», en *Cahiers*, París. Y en *Cours de Muséologie*, París, Ecole du Louvre (edición interna a multicopista para los alumnos del curso), s.a.
En la *op. cit. La muséologie selon...*, 1989, se detiene sobre este tema en varios capítulos, pero especialmente en el titulado «Musée et societé, aujourd'hui», págs. 89 y sigs.

12 VARINE-BOHAN, H. de, en el art. cit. de la *Encyclopaedia Britannica*, 1974, págs. 654-656.

13 LEWIS, G.D., en «Museums», art. cit. de la *Encyclopaedia Britannica*, edición de 1988, págs. 483-485.

14 *El museo en la educación*, Madrid-Barcelona, Index, 1971.

15 *Museos Locales de Artes y Costumbres Populares*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972.

16 *Museos y colecciones de España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes [1969, 1972, 1980, 1986], reedición corregida y aumentada, Ministerio de Cultura, 1990.

17 *La España de los Museos*, San Sebastián, Ministerio de Información y Turismo, 1970.

18 NIETO GALLO, G., *Panorama de los museos españoles y funciones museológicas*, Madrid, Anaba, 1973, págs. 39-55.

19 LEÓN, A., en la *op. cit., El museo...*, págs. 114 a 170, obteniendo estos resultados, que sintetizamos en el siguiente esquema:
1. *Tipologías museológicas según la disciplina*
A) ARTE
arqueológico (epigrafía, numismática, gliptica)
de bellas artes (pintura, escultura, artes menores, grabados, dibujos...)
de arte contemporáneo (Museo de bellas artes + fotografía, *cómic*, vídeo-instalaciones, *happenings*...)
de estilo (monográficos; ambientales: reconstituciones de cuadros de época/reconstituciones arquitectónicas/atmósfera de época)
B) HISTORIA
de historia de las ideas
del ejército y militar
del correo y sello universal (nacional, cronológico, temática...)
de medios de transportes (ferrocarril, carruajes, coches...)
de criminología
de farmacia
naval
de la aeronáutica
C) ETNOLOGÍA
etnográficos
de folklore
de artes y costumbres populares
D) CIENCIA
de ciencias naturales
de ciencias químicas
de instrumentos científicos
E) TÉCNICA
de técnica publicitaria
de maquinaria industrial
de reproducciones
de artes y oficios
2. *Tipologías museológicas según la densificación objetual*
MUSEOS GENERALES
MUSEOS ESPECIALIZADOS
– Técnica artística
– Arte (arquitectura, pintura, escultura)
– Materia física (textil, vidrio, cerámica...)
– Actividad socio-cultural (moneda y timbre...)
– Artista (Van Gogh, Rodin...)
– Casa museo (Rembrandt, Goethe, Beethoven...)
MUSEOS MIXTOS
3. *Tipologías museológicas según la propiedad*
MUSEOS PÚBLICOS
– Estatales (Patrimonio nacional, ministerios...)
– Estatales + institución cultural (academias, departamentos universitarios)
– Casa museo (Rembradt, Goethe, Beethoven...)
MUSEOS PRIVADOS
– Autonomía del Estado
– Tutela o subvención parcial de alguna entidad estatal

20 *Idem*, págs. 164-165.

21 BELTRÁN LLORIS, M., «Teoría del Museo», *Caesaraugusta*, núms. 35-36, Zaragoza, 1971-1972. Resulta de ello, el siguiente esquema:
A) *Por su extensión*:
1. Museos generales. 2. Museos especializados.
B) *Por su contenido*:
1. Históricos. 2. De bellas artes. 3. Arqueológicos. 4. Etnológicos.

5. Técnicos. 6. Historia natural. 7. Varios.

C) *Por su administración*:

1. Estatales. 2. Provinciales: a) Ayuntamiento y b) Diputación. 3. Privados. 4. Eclesiásticos. 5. Varios.

22 En *Museum Basics*, Londres-Nueva York, ICOM/Routledge, 1993, pág. 7.

23 GAYA NU—O, J.A., *op, cit.*, 1970, pág. 25.

24 Debemos recordar que la riqueza arqueológica española es excepcional –en variedad, cantidad y calidad, por haber sido España cuna y cruce de muchísimas civilizaciones en la antigüedad–, y en consecuencia muy ricos en contenidos los muchos museos (nacionales, autonómicos, provinciales, locales...) que desde el siglo pasado y primeros del presente han venido construyéndose, promovidos especialmente por las Comisiones de Monumentos. Una labor de recolección y salvaguardia ingente que, como en otros países europeos, especialmente los mediterráneos, y en otros de milenarias culturas de la Humanidad, explicita el valor de significación y representatividad que arqueólogos y museólogos han concedido a estos objetos en la interpretación del pasado más remoto del hombre.

Entre los españoles, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid –creado en 1867 e inaugurado en 1871– es el segundo museo en importancia del país después del Prado. Insiste Gaya Nuño: «Hay que hablar en plural –en largo plural– porque éstos son ya muchos, y puede ser que los más fascinantes y mejor articulados de nuestra red museal. Razonemos estas afirmaciones. En primer lugar, el Arqueológico Nacional jamás pretendió una exahustividad y un monopolio que hubieran hecho gigantesco, a la vez que enfadoso, su talante...» (págs. 25-26). Analiza a continuación los veintitantos más importantes, entre ellos los de Sevilla, Córdoba, Granada, Mérida –en internacional actualidad este último, desde que en 1985 se inaugurase su nueva sede, obra del arquitecto Rafael Moneo– y Tarragona. También, los de Ambrona (Soria), Barcelona, Santander, León, Ampurias, Cádiz, Zaragoza, Oviedo, Toledo, Pamplona, etc.

25 Una reflexión personal interesante sobre los museos arqueológicos es el ensayo de Luis Caballero Zoreda *Funciones, Organización y Servicios de un Museo: el Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, Madrid, Anabad, 1982, 205 págs.

26 En el pasado inmediato, resaltaron instalaciones como las de los museos arqueológicos del Castello, Milán, o el Civico de Bérgamo, en Italia. El propio Museo Arqueológico Nacional de Madrid ha recibido numerosas reformas positivas, y está en proceso de una más amplia remodelación. El llamativo contenedor del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida citado ofrece, junto a su espectacularidad arquitectónica, nuevos enfoques de presentación de las obras, a pesar de alguna que otra disfunción entre el continente, los contenidos y los espacios de trabajo de los conservadores y de servicio al público. Muchos otros españoles han sido renovados con innegables aciertos en esta última década.

Entre los últimos proyectos y remodelaciones de centros arqueológicos, debemos citar: el Museo Civico agli Eremitani de Padua, Italia, obra del arquitecto Marco Albini y otros arquitectos, realizado de 1969 a 1985 en un convento del siglo XVI; el Museo Lapidario Maffeiano (1977-1982), en Verona, también en Italia, obra de Arrigo Rudi, es remodelación del promovido en el siglo XVIII por el ilustrado Scipione Maffei, y que se reconoce como el primer ejemplo europeo abierto al público. La remodelación ha tenido que superar los inconvenientes que tanto el edificio como el jardín arqueológico rezuman de las polémicas surgidas cuando fue construido entre el decadente barroco y el incipiente neoclasicismo de la época.

En Francia, el Musée de la Civilisation Gallo-Romain de Lyon es obra de Bernard Zehrfuss, realizado en 1975. Ejemplo de la instalación *in situ* de un museo, el arquitecto ha tenido que enterrar el edificio al no poder disponer siquiera de una mínima banda del talud en pronunciada pendiente. Solamente emerge la planta superior.

Proyecto ambicioso es el Museo de la Acrópolis de Atenas, previsto para 1996. Fue ganado en concurso internacional entre 436 participantes por los arquitectos italianos Lucio Passarelli y Manfredi Nicoletti en 1990. Catorce personalidades formaron el jurado.

27 Lo justifica así: «El hecho inicial de que la escultura y pintura situables cronológicamente entre los años 1100 y 1800 signifique la ilación más continua y gloriosa de cualquier arte occidental no excluye que sus obras puedan y deban ser –aun datables en muy distintos momentos de ese largo ciclo– fondo de museos arqueológicos. Ya vimos que la arqueología no se oponía doctrinal ni científicamente a la veneración de lo bello» (*op. cit.*, 1970, pág. 51).

28 Se refiere Gaya Nuño, lógicamente, al Museo del Prado cuando pone como ejemplo de la coexistencia entre dos autores diversos y lejanos uno del otro en la estética y en el tiempo al Goya de las Pinturas Negras y al Botticelli de los cuadros de la «Historia de Nastagio degli Honesti».

29 GAYA NU—O, J.A., *ídem*, pág. 169.

30 A nivel de significación e incidencia de la institución museística, un ejemplo de enfoque renovador al respecto es el ofrecido por Kenneth HUDSON en su obra *Museums of Influence*, (Cambridge University Press, 1987), ya citado, en el que presenta una clara taxonomía de los *museos a imitar* por los demás: los anticuarios y arqueológicos; los templos del arte; los del hombre, la naturaleza y el entorno; los de

la ciencia, tecnología e industria; los de historia y costumbres patrimoniales; los de «la historia donde ha sucedido» (es decir, los museos *in situ*); y los museos indicadores del futuro.

Entre los «templos del arte» –para lo cual no utiliza las clasificaciones convencionales– analiza cinco instituciones «influyentes» muy diversas y complementarias: el Louvre de París (el antiguo Musée Central des Arts o Musée Napoléon); el Altes Museum de Berlín; el Victoria and Albert Museum, de Londres; el Metropolitan Museum, de Nueva York; y el también neoyorquino Museum of Modern Art (MOMA).

31 De las funciones específicas del museo –tanto las tradicionales como otras acuñadas más recientemente– nos ocuparemos en los capítulos VI y VII siguientes.

32 El nombre de este tipo de museos en España ha tenido significativa evolución. En muchos casos, los «museos provinciales» mixtos se denominaron en tiempos de «arqueología y bellas artes». Pero algunos otros importantes, como el de Sevilla, donde la riqueza patrimonial permite la especialización de varios centros, conserva precisamente el nombre de Museo de Bellas Artes, especialmente rico en obras de Zurbarán y Murillo. Otros, como el extraordinario Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona, inaugurado en 1934, es el resultado de fundir en él los museos de bellas artes provincial –creado en 1879– y municipal –1881– y las pinturas románicas y góticas recogidas por el arquitecto Puig i Cadafalch. Un museo que ha sido remodelado recientemente (inaugurado en 1996), y cuyo proyecto de reinstalación en sede nueva –palacios de Montjuïc, de la Exposición Internacional de 1929 transformados museográficamente– ha sido realizado por la polémica arquitecta italiana Gae Aulenti. También conservan la denominación de bellas artes otros museos importantes, como los de Valencia, Bilbao, etc. La mayoría de los provinciales y locales contienen al menos sección de bellas artes, junto con las de arqueología y de arte contemporáneo, como norma habitual.

33 Ejemplos concluyentes pueden ser el British Museum de Londres, el Louvre de París o el Museo Nacional del Prado en Madrid, aunque éste sea fundamentalmente una pinacoteca, acaso la pinacoteca más importante del mundo en colecciones del pasado. Y así como el Louvre tiene su extensión natural en el museo de arte francés del siglo XIX, el Musée d'Orsay –obra de la citada Gae Aulenti en la antigua estación (1980-1986)–, el Prado también guarda el arte del siglo XIX –y algunas obras del XX, como ocurrió con El *Guernica* de Picasso antes de su traslado en 1992 como depósito al Museo Reina Sofía de Madrid con todo su amplio repertorio de piezas preparatorias, y otras de Juan Gris y Miró– en edificio aparte, el Casón del Buen Retiro, cercano a la sede principal construida por Juan de Villanueva.

El Ermitage de San Petersburgo, el último de los grandes museos formados en Europa, abierto al público en 1852, cuyas colecciones ocupan un recorrido de más de 14 kms, es un ejemplo de museo mixto y enciclopédico, con numerosas secciones de arte, incluidas las de bellas artes y contemporáneo. En los últimos tiempos, y de modo similar al período 1917-1922, el Ermitage ha corrido peligro inminente de deterioro y hasta depredación. La nueva situación político-económica de Rusia y demás países de las antiguas repúblicas soviéticas ha provocado esta incertidumbre. Pero, al fin, este Museo de Estado del Ermitage tiene planteado hoy un reto en materia de organización y desarrollo internacional, de gestión, en cualquier caso, bajo el asesoramiento, entre otros, de Stuart Gibson, director general de Ideé Artistique Internationale. (Cfr. el artículo de Gibson «Un desafío contemporáneo: el Museo de Estado del Ermitage», en *Museum Internacional*, París, UNESCO, nº 190, vol. 48, nº 2, 1996, págs. 46-50.)

34 Como el MOMA de Nueva York o el Musée National d'Art Moderne de París, hoy integrado en el Centre National Georges Pompidou.

35 Incluso han prescindido algunos en su título del término «museo», como los españoles Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), de Valencia, inaugurado a principios de 1989 o el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), de Las Palmas de Gran Canaria (1989), obra espléndida del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza. Otros sí lo conservan: Museum für Moderne Kunst, de Frankfurt (1991), obra de Hans Hollein; Museo Municipal de Arte Moderno, Nagoya, Japón (1983-1987), del arquitecto Kisho Kurokawa; Musée d'Art Moderne du Nord (Francia), de Roland Somounet; Louisiana Museum, Humleaek, Dinamarca, obra de Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert; o el Musée d'Art Moderne de Bruselas, con ocho plantas bajo tierra, reabierto al público en 1984 después de 25 años de remodelación, etc.

36 Así, el Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Ángeles, (1982-1986), de Arata Isozaki, y su extensión The Temporary-Contemporary. The Museum of Contemporary Art (1983), reutilización de dos viejos almacenes, según proyecto de Frank Gehry; la Mediateca y Centro de Arte Contemporáneo (iniciado en 1984, según proyecto de Norman Foster Associates), de Nimes, Francia; Espacio Multimedia para el Arte Contemporáneo, en Palermo, Italia, según proyecto de Mario Botta, comenzado en 1988; el Centro Galego de Arte Contemporánea, de Santiago de Compostela, en España, debido al arquitecto portugués Alvaro Siza Vieira (proyecto de 1988); el también español Museo de Arte Contem-

poráneo de Barcelona (MACBA), según proyecto (1990-1995) del arquitecto Richard Meier, en la vecindad de la antigua Casa de la Caritat, convertida por Albert Viaplana, Helio Piñón y R. Mercadé en Centro de Cultura Contemporánea; el CAPC Musée d'Art Contemporain, de Burdeos, inaugurado en 1984 en l'Entrepôt Lainé; «Le Magasin», Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, también en Francia, reconversión (1985-1986) de una fundición diseñada por Gustave Eiffel, realizada por Patrick Bouchain.

Otros muchos nombres sirven, como veremos, para designar los numerosos nuevos museos de arte contemporáneo –tanto convencionales como alternativos– que se vienen creando en las dos últimas décadas. Por ejemplo, el Museo Municipal de Mönchengladbach (1982), en Alemania, de Hans Hollein; el High Museum of Art (museo mixto, 1983), de Atlanta, Georgia, EE.UU., obra de Richard Meier & Partners; ampliación (1984) de la Neue Staatsgalerie en Stuttgart, por James Stirling y Michael Wilford; la Colección de Arte Nordrhein Westfallen (1975-1986) en Düsseldorf, según proyecto de Hans Dissing y Otto Weitling; la Fundación Tàpies de Barcelona (1985-1990), de Lluís Domènech/Roser Amadó; o la Galería de Arte Contemporáneo de Niza, Francia (Galerie et Musée d'Art Moderne et Contemporain, de Yves Bayard y Henri Vidal) y la Whitechapel Art Gallery de Londres (1982-1985), según proyecto de Alan Colquhoun y John Miller.

37 *Cfr.* estudios como los de Suzi GABLIK *¿Ha muerto el arte moderno?* (1984), Madrid, Hermann Blume, 1987; *Cultura y simulacro* (1978), ya citado, de Jean BAUDRILLARD; *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, (Madrid, Visor, 1991), de Valeriano BOZAL; el clásico de Simón MARCHÁN FIZ *Del arte objetual al arte de concepto* (1972), con el «Epílogo sobre la «sensibilidad postmoderna»», 5ª ed., Madrid, Akal, 1990; o *La condición posmoderna*, de J.F. LYOTARD, Madrid Cátedra, 1984 (1979); «La modernidad inconclusa» de J. HABERMAS, en *El viejo topo*, núm. 62 (1981), págs. 45-50, *Il pensiero debile*, de P.A. VATTIMO, Milán, Fratinelli, 1983, etc.

38 Análogos a los «museos de la consagración» clásicos (los grandes museos que muestran las mejores obras de todos los tiempos: el British, el Louvre, el Prado, el Kunsthistorisches de Viena, la Alte Pinakothek de Munich, la Galería de los Uffizi en Florencia, el Metropolitan de Nueva York, la National Gallery de Londres y de Washington, etc.), los de la «consagración» contemporáneos son esos paradigmas del arte de nuestro tiempo, ya citados algunos de ellos, como el MOMA y el Guggenheim, en Nueva York, el Musée National d'Art Moderne de París, la Tate Gallery de Londres, etc.

39 Desde 1977 en que se inauguró, el paradigma de los hipermercados culturales, el gran templo que da culto al espectáculo y simulacro de la cultura sigue siendo el C. N. Georges Pompidou en su conjunto –y hasta por parte del público en los propios alrededores de su edificio de construcción «tubular» o de *high tech*–, aunque puedan analizarse desde puntos de vista diferentes algunas de las entidades que lo integran, como el citado Musée d'Art Moderne o el IRCAM de la música contemporánea.

40 En los años setenta/ochenta Nueva York impulsó junto al alternativo New Museum of Contemporary Art, otros centros novedosos y hasta controvertidos (The Kitchen, Dia Art Foundation, Exit Art Gallery, The Gas Station...). El CAPC de Burdeos, el Magasin de Grenoble, la Whitechapel de Londres, el Temporary-Contemporary del MOCA citados; el Castello de Rivoli, en Turín, el Albert Dock de Liverpool, convertido en la Tate Gallery, el taller de la Saatchi Collection de Londres, el recinto monástico El Carme (IVAM) de Valencia, el Reina Sofía de Madrid (hospital del siglo XVIII) o el Mass MOCA de North Adams (naves textiles reutilizadas), etc., y el proyectado de las Atarazanas en Sevilla, son ejemplos que ilustran esta tipología.

41 Aunque no en todos los casos, este tipo de museos parece haber recobrado una cierta calma en sus planteamientos a pesar de sus innovadoras propuestas, propicias al debate y la polémica. No exclusiva de los museos de arte contemporáneo –los de ciencia y técnica, entre otros, participan también de este énfasis de proxémica escenográfica–, la supremacía del contenedor resulta en algunos apabullante para las piezas expuestas, mientras que otros han conseguido equilibrar los polos continente-contenido, no sólo con una selección muy cuidada e impactante de las obras, sino también con una adecuación previa del proyecto arquitectónico al programa museológico. La nómina de estos museos es abultada, pero debemos citar algunos como ejemplo de lo afirmado: The Menil Foundation, en Houston, (EE.UU.), obra de Renzo Piano (1981-1987); Museo Watari-Um, de Tokyo (1985-1990), realizado por Mario Botta; o los ya citados: Museo Municipal de Arte Moderno, en Nagoya, de Kisho Kurokawa; Neue Staatsgalerie, en Stuttgart, y The Clore Gallery, en Londres, obras de James Stirling; Museo Municipal de Möenchengladbach, y el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt, los dos de Hans Hollein, en Alemania; el IVAM de Valencia o el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, de Sáenz de Oiza, etc.

42 Las artes industriales remiten a la fabricación industrial o artesanal de los objetos a los que se les dota de aspecto y contenido artísticos (o decorativos). En ellos deben simultanearse –e intencionalmente por el autor en el instante mismo de su creación– el carácter decorativo con el fin práctico al que se destina. No pueden aceptarse

como artes industriales aquellas piezas fabricadas para una determinada función y que fueran posteriormente decoradas. Ni tampoco, aun poseyendo valor artístico, aquellas obras que no pudieran cumplir su fin práctico originario. Por ello, la denominación de artes industriales comienza a reservarse en la actualidad a las artes con sistemas industriales de producción; las de artes aplicadas y artes decorativas a los objetos que antes hemos descrito.

43 Ésta fue la primera exposición universal. Desde aquella muestra de 1851 a las últimas celebradas, la *World Expo 88* de Brisbane (Australia), la *Expo 92* de Sevilla, que tuvo lugar de abril a octubre de 1992 en la capital andaluza y la *Expo 98 Lisboa*, de mayo a octubre de 1998, las exposiciones universales han tenido una determinante influencia en el desarrollo no sólo de los museos de artes decorativas y de *artes populares* –el mismo desarrollo industrial que impulsó los primeros provocó el nacimiento de los segundos al final del siglo–, sino también en el progreso museográfico y técnico de los museos, especialmente en el ámbito de las muestras temporales e itinerantes. (Sobre la realidad y evolución de estos eventos, debemos recomendar la obra de AA.VV., *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, París, Éditons des arts décoratifs-Herscher, 1983.)

44 BAZIN, G., *op. cit.*, 1969 (1967), págs. 232-233.

45 *Cfr.* HUDSON, K., *Museums of Influence*, *op. cit.*, 47-54.

46 En 1827 los arquitectos Beuth y Schinkel habían fundado el Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin para crear una escuela de arte y un museo. Éste fue el Kunstgewermuseum –así se le llamó a partir de 1879–, instalado en 1921 en el castillo real de la Museumsinsel, y que fue destruido.
El Osterreichisches Museum für Kunst und Industrie de Viena fue instalado en un edificio construido al efecto entre 1868 y 1871.
En Alemania destaca, en estos momentos, dentro de esta tipología de museos el Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main. Creado en 1877, su espléndido edificio actual es el resultado de la remodelación de la antigua sede –menos de un cuarto del total– y de la construcción de otros tres módulos (1979-1985), según proyecto de Richard Meier. Resulta espléndido por sus características de utilización de luz natural y la disposición de las salas, en ordenado y fácil itinerario para los visitantes, similar al High Museum of Art de Atlanta (1980-1983), pero quizás con mejores aciertos en la adecuación de los espacios a las exigencias de las colecciones en el de Frankfurt.

47 En Madrid existen cuatro ricos museos de artes decorativas: el Museo Lázaro Galdiano (1947), donado por su creador al Estado en 1947, con gran colección de pintura, escultura, orfebrería, medallas, bronces italianos, esmaltes, joyas, marfiles, tejidos, mobiliario, miniaturas, abanicos, armas...; el Instituto Valencia de Don Juan, fundado en 1916 por Guillermo Joaquín de Osma, con un contenido mixto (cerámica, tejidos, azabaches, armas, pintura, monetario), pero especializado en cerámica morisca con reflejos metálicos de Manises, sobre todo; y el Museo Nacional de Arte Decorativas, creado en 1871 bajo el nombre de Museo Industrial, y cuyo contenido destaca por las artes suntuarias y populares –ejemplares en su mayor parte españoles–, y por su colección del Extremo Oriente; y el Museo Municipal (1927 rico en porcelanas del Buen Retiro.

48 BENOIST, L ., *Musées et Muséologie*, París, P.U.F., 1971, pág. 116.

49 Recordemos el progreso de los museos regionales ya comentado a finales de los años cincuenta, y su especial proyección como instrumento educador del público, cuya expresión más definitoria de entonces la constituyó el «Seminario regional de la UNESCO sobre la función educativa de los museos», celebrada en Río de Janeiro del 7 al 30 de septiembre de 1958, organizada por G. H. Rivière (entonces director del ICOM), y cuyas actas públicó en el ya citado núm. 38 de los «Estudios y documentos de educación», de la UNESCO, París, 1961.

50 El que fuera ministro de Cultura francés con el general De Gaulle expuso estas ideas en publicaciones como «Le problème fondamental du musée», *La revue des arts*, París, t. 1, 1954; *Les voices du silence* (1951), publicado en español *Las voces del silencio*, Buenos Aires, Emecé, 1956, que incluye «El museo imaginario de la escultura mundial», págs. 1-127. Y, sobre todo, en *Le musée imaginaire* (París, Gallimard, 1965), que se ha popularizado también con el título inglés de *Museum without Walls* (*El museo sin muros*), Garden City, Nueva York, Doubleday & Company, Inc., 1967, 252 págs. il.

51 Si de los museos generales podemos citar ejemplos tan llamativos como el British Museum de Londres, el Ermitage de San Petersburgo o los museos del Vaticano, etc. –entre los generales regionales y locales, casi más que entre los nacionales, abundan los de perfil antropológico y etnológico, como el extraordinario conjunto museístico del Walesh Folk Museum, en St. Fagan's, que completa la visión del National Museum of Wales, en Cardiff; o como el Kanazawa Bunko Museum, en Yokohama, Japón–, de los especializados y monográficos podrían citarse también innumerables ejemplos y con matices muy diferentes.
Un museo especializado en un estilo artístico es el Museo barroco (Österreischisches Barockmuseum) de Viena; en la personalidad de un artista (como el Musée Rodin en París y el de Filadelfia; el de Van Gogh en Amsterdam, los de Picasso en Barcelona y en París, o el de Sorolla en Madrid, etc.). Museos monográficos, especializados en una técnica

particular, son por ejemplo, el Musée du Céramique de Limoges, o el Musée de la Ferronnerie de Rouen, los dos en Francia; o el Museo de la Piel, en Barcelona.

52 Son ya clásicos The Brooklyn Children's Museum de Nueva York, el Bâl Bharan de Nueva Delhi, o el Museo de los Niños de Argel, entre tantos. En otro sentido, salas o secciones especiales para niños –como las del Museo de Bellas Artes de Marsella o la del Museo Nacional de Cuba, en La Habana– adquirieron también desde mediados o finales de los sesenta categoría de museos especializados. El Children's Museum de Manhattan (CMOM), de 1989, es una original institución que ayuda a los niños a autodescubrirse. También lo es el Museo Artequin, de Santiago de Chile.

53 En el capítulo 3 nos hemos referido al desarrollo extraordinario que obtuvieron entre los años 1945 y 1968 los museos especializados: museos regionales, museos al aire libre, museos de arte, las «kunsthalle» y los ecomuseos. Remitimos a esta parte del libro –véase especialmente la nota 18– en lo concerniente a los ecomuseos, tanto en su concepción y desarrollo por obra de G. H. Rivière, como por lo que respecta a las experiencias piloto de los ecomuseos de Creusot en el Parque natural de Las Landas de Gascuña, como en el Parque natural de Ouessant.

54 Véase al respecto *El término, el concepto y la definición de museo* en el capítulo 1, y la nota 40 del mismo.

55 Numerosos en todo el mundo, citemos entre los españoles los Jardines Botánicos de Madrid, Granada, Valencia, Blanes (Gerona), Las Palmas de Gran Canaria, Puerto de la Cruz (Tenerife); o los Zoológicos de Valencia, Córdoba, Jerez de la Frontera, Parque natural de Doñana (Huelva), etc. El Jardín Botánico de Atlanta (Georgia, EE.UU.) nos puede servir también como magnífico ejemplo.

56 Como el Museo prehistórico en Moesgârd (Dinamarca).

57 Entre ellos, el National Museum of Niamey (Níger), el Museo Skansen en Estocolmo (Suecia), el Maihaugen Museum, en Lilliehammer (Noruega), o el Rijksmuseum voor Volskunde «Het Netherlands Opendutchmuseum», en Arnhem (Países Bajos).

58 El Greenfield Village (Detroit, EE.UU.) completa con sus numerosos pabellones al aire libre una cierta historia social y técnica norteamericana y los espléndidos contenidos del Henry Ford Museum.

59 En España –que según asegura el historiador norteamericano Jonathan Brown es la cuna del coleccionismo mundial, al conseguir reunir cinco aristócratas del siglo XVII 3.000 obras maestras (véase *El País*, Madrid, 8 de noviembre de 1991, pág. 35)– existen dos precedentes de museos al aire libre. Uno de ellos data del siglo XVI, cuando el caballero don Juan Porcel puso de moda en Andalucía la costumbre de incrustrar lápidas con inscripciones romanas en el exterior de los muros de las viviendas. El otro está fechado en 1790, año en que el canónigo Mariano Olivera propuso que se instalaran las reliquias clásicas en el Paseo de la Explanada de Barcelona.

60 Como el Parque Vigeland de Oslo, donde se exhiben en medio de cuidados jardines las más representativas esculturas del artista noruego; el Sculpture Garden del Hirshorn Museum, en Washington; el Lillie and Roy Cullen Sculpture Garden, en Houston (Texas); o el Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana, en Madrid, y el Museo de Escultura al Aire Libre en Santa Cruz de Tenerife (Canarias), estos dos últimos de 1973.

61 Especialmente en el capítulo 4 del presente libro.

62 Dicha Convención fue aprobada por la Conferencia General de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura en su 17a reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972. Contiene ocho apartados y 38 artículos, que tratan desde las definiciones del patrimonio cultural y natural, su protección, el comité internacional, los fondos destinados, condiciones y modalidades de la asistencia internacional...hasta los programas educativos y los informes.
En diciembre de 1984 la Convención ya había inscrito como bienes del Patrimonio Mundial 186 joyas de la riqueza cultural y natural de todo el planeta. Y continúa la inscripción de bienes.

63 Santillana del Mar, el casco antiguo de Salamanca, o la ciudad antigua de Cáceres, entre tantos otros ejemplos, pueden ilustrar perfectamente el caso español. Auténticos museos son la ciudad monumental de Ávila, el conjunto histórico de Segovia y el casco viejo de Santiago de Compostela, incluidos el 4 de diciembre de 1985 por la UNESCO en el Patrimonio Cultural de la Humanidad. Monumentos como la Alhambra de Granada, los ramirenses del prerrománico asturiano o la catedral de Burgos, entre otros, también han sido inscritos en el Patrimonio Mundial. (Recomendamos, como estudio especializado y como repertorio de bellísimas imágenes los dos tomos realizados bajo la dirección de Luis BLAS ARITIO con la colaboración técnica de la UNESCO, *El patrimonio del mundo*, Madrid, Incafo/Plaza & Janés, S.A., 1985. En ellos se recoge una selección de los bienes del Patrimonio cultural y natural de la Humanidad.)

64 *Cfr.*, en este sentido, el especial «Museos y Patrimonio Histórico» de *Museum*, París, UNESCO, vol. XXXII, núm. 3, 1980, especialmente: STATCHEVA, Magdanina, «Sofía: el museo en la calle. Patrimonio arqueológico y urbanismo contemporáneo»; THIAM, Alasane y THILMANS, Guy, «Gorea: la isla histórica. Creación de un museo histórico», y COSSONS, Neil, «Ironbridge Gorge: el museo en el valle».

65 UNESCO/CUA/126, París, 20 de diciembre de 1963.

66 En este sentido, los citados Welsh Folk Museum, en St. Fagan's, Cardiff, y el Henry Ford Museum & Greenfield Village, en Detroit, podrían servir de ejemplos.

67 BAZIN, G., en *Muséologie*, *op. cit.*, Cours III, pág. 1.

68 SANZ PASTOR, C., en *op. cit.*, pág. 7. Los agrupa de la siguiente manera: Museos Mixtos, Museos de Arte e Historia, Museos Científicos (Ciencias Exactas, Naturales y sus aplicaciones), Jardines Zoológicos, Botánicos y Acuarios, Monumentos Históricos y lugares de interés.

69 HUIDSON K., *op. cit.*, págs. 113-143.

70 «Museum of the Army, Paris; Skansen, Stocholm; Beamish, Stanley; National Museum of Popular Arts and Traditions, Paris; Museum of the History of the City of Warsaw; Museum of German History, Berlin; y Museum of the Jewish Diaspora, Tel Aviv.» (Es decir, un museo de historia militar; un museo etnológico, al aire libre; otro etnográfico y popular; un museo nacional de artes y tradiciones populares; un museo de la historia de una ciudad; un museo de la historia de una nación; y un museo de la historia y vicisitudes de una etnia.)

71 HUDSON, K., *ídem*, pág. 113.

72 «Dos directrices han guiado –escribía Aurora León a finales de los setenta al respecto– la concepción de estos museos en el siglo XIX (y en los residuos decimonónicos de la primera mitad del siglo actual) y en la actualidad. A las metas de evocación nostálgica de un pasado histórico en el siglo XIX se superpone en la actualidad la enseñanza que de la historia se puede extraer, fundamentalmente por la validez científica de un método dialéctico para el análisis marxista de la historia, instrumento de conocimiento que ha transformado la concepción del museo histórico en ciertos aspectos. Decimos en ciertos aspectos –metodológicos fundamentalmente– porque la concepción general del museo histórico suele seguir en la línea de Taine al considerar la obra humana como expresión de un método histórico. [...] No obstante, cabe una clasificación que atienda a la actividad histórica. *a)* Natural. *b)* Filosófica. *c)* Narrativa. *d)* De actividades políticas y militares. *e)* De evolución de un quehacer humano. *f)* De una actividad burocrática o civil. En ellas entrarían un museo de historia de las ideas, de la historia del correo y del sello universal, de Criminología, de Farmacia, del Ferrocarril, de la Marina, de la historia de la Medicina, un museo del Ejército, de Areonáutica...» (*op. cit.* págs. 133-134).

73 El Musée de l'Histoire de France fue creado por el rey Luis Felipe (1773-1850) en Versailles. Muestra con la ayuda de pinturas los acontecimientos destacados y la historia de las personas en el país durante más de mil años.

74 Anotamos una selección, entre ellos algunos ya citados. Historia de una región: Musée de Bretagne, en Rennes; historia de la ciudad: Museos de Varsovia, Dresde, Londres, Estocolmo, Amsterdam, Rotterdam, Nueva York...; el *heimatmuseum* en Alemania; museos nacionales: Museo Nacional de historia, de la ciudad de México, y Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec (México); Musée National de Versailles et des Trianons; Museo Nacional de Budapest; Muzium Negara de Kuala Lumpur, Malasia; el departamento de historia nacional del Rijksmuseum de Amsterdam, inaugurado en 1971; historia y ciencia: Museum of History and Technology de Washington D.C.

75 Así, mientras que Madrid, por ejemplo, construyó recientemente un nuevo «museo de historia de la ciudad», ya a finales de los sesenta el arquitecto Dieter Oesterlen remodelaba en profundidad con un nuevo proyecto (1960-1966) el Historisches Museum am Hohen Ufer, en Hannover, Alemania; Walter Gropius/ Büro Bandel realizaban el importante conjunto de la Bauhaus-Archiv (1979) en Berlín; Josef Paul Kleihues proyectaba en 1980 el Museo de Prehistoria e Historia Antigua en Frankfurt, ampliando y reestructurando el Convento de los Carmelitas (siglo XV); Michel Waeber y Pierre Zoëlly realizaban el proyecto del Musée d'Art et d'Histoire (1981) de Friburgo (Suiza) en el antiguo matadero (1836); Michael Graves ha sido el artífice de The Museum of Art and Archaelogy (1985) en la Emory University, Atlanta, Georgia (EE.UU.); y acaso Aldo Rossi no vea culminado su Museo Histórico de Alemania (Berlin) a causa de la reunificación del país y de los museos, duplicados durante tanto tiempo en el Este y el Oeste de la capital germana.

76 Por ejemplo, El Cairo o Luxor, en Egipto; Ammán, en Jordania; Tesalónica, Delfos o Atenas en Grecia; Edimburgo en Escocia, Cardiff en Gales; Copenhague en Dinamarca; Madrid en España, etc.

77 Entre los primeros, podemos citar además de los comentados, algunos ejemplos como el Museo Arqueológico en Taxila (Paquistán), el Museo Arqueológico de Tehotihuacán (México) o el Museo de «Madinat Al-Zahra» en Córdoba (España); pero también otros de tema diferente, como el reciente Museo de la Isla de Ellis, en Nueva York, dedicado a los emigrantes. Entre los segundos, los conjuntos templarios del Borobudur (c. 850) y de Asu Prambanam (c. 900), en la isla de Java, cerca de la ciudad y Museo de Yogyakarta; o el Mahabalipuram (conjunto de monumentos) en la India. Paraje de singular belleza y de valor histórico-cultural es Kotor y su Golfo, en la desaparecida Yugoslavia; o de importancia histórica excepcional, por ejemplo, el paraje del río Guadalete (en Cádiz), donde en el 711 los árabes ayudados por el obispo D. Opas y los vitizianos derrotaron al último rey visigodo don Rodrigo, e iniciaron la invasión y conquista de gran parte de la península ibé-

rica. Una estancia de ocho siglos –781 años, exactamente– que produjo y no sólo para España un proceso histórico, artístico y científico de primer orden. Los monumentos conmemorativos abundan en todas las latitudes, pero algunos alcanzan especial relieve, erigidos en memoria de sus héroes nacionales: como Mount Vernon (Virginia, EE.UU.), dedicado a George Washington; el Monumento a Lenin en la Plaza Roja de Moscú y el Museo Lenin (Ulyanovsk), en la antigua Unión Soviética. O las Celdas-Museo Chopin y G. Sand, en la Real Cartuja de Valldemosa (Mallorca), etc.

78 Por ejemplo, H. de VARINE-BOHAN (art. cit. 1974, pág. 655, aunque los denomina genéricamente «museos de historia cultural») y Geodffrey D. LEWIS (art. cit. 1988, págs. 485-486).

79 Recordemos que entre las ocho grandes tipologías (*1.* Museos de arte. *2.* Museos de historia natural. *3.* Museos de etnografía y folklore. *4.* Museos históricos. *5.* Museos de las ciencias y las técnicas. *6.* Museos de ciencias sociales y servicios sociales. *7.* Museos de comercio y de las comunicaciones y *8.* Museos de agricultura y de los productos del suelo), la dedicada a los «históricos» incluye: los «museos biográficos» (grupos humanos), «museos de época», «museos conmemorativos» (de un acontecimiento), «museos biográficos» (un personaje), «museos de historia de la ciudad», «museos histórico-arqueológicos», «museos de guerra y del ejército» y «museos de la marina». Ésta es la clasificación que recomendamos, incluidas las variantes.

80 Cfr. VEILLARD, Jean-Yves, «Problèmes du Musée d'histoire», en *Museum*, París, vol. XXV, núm. 4, 1973.

81 Como la Real Armería (Palacio Real) de Madrid; o las de París, Dresde, Florencia, Turín, Nueva York y, sobre todo, la Torre de Londres.

82 Dentro de los numerosos museos militares españoles destaca el Museo del Ejército en Madrid (proyectado en 1756 y creado en 1803), «con inaudita cantidad de objetos ilustrando las infinitas guerras de España, pero de mayor incentivo por contener armas tan ínclitas como las espadas granadinas de Boabdil, último Rey de Granada, y de sus capitanes», según escribe J.A. Gaya Nuño en *La España de los museos, op. cit*, págs.195-196.

83 Como el Australian War Memorial, en Camberra, y el Imperial War, en Londres. O como el Museo de la Revolución en Sarajevo, y el Muzej Bitke Na Neretvi commemorativo de la Segunda Guerra Mundial, los dos en la antigua Yugoslavia.

84 Como el National Maritime Museum en Greenwich (Inglaterra) y el Maritime Museum instalado en el restaurado muelle y entorno costero de South Street en Nueva York. O como algunos de los más destacados museos marítimos españoles: Torre del Oro (Sevilla); Museo del Astillero y Museo Naval (los dos en Guarnizo, Cantabria); Museo Marítimo de Barcelona o Museo Marinero de Bueu (Pontevedra). El Museo Naval de Madrid, creado en la primera mitad del siglo XVIII, posee además de una colección de maquetas de los navíos más representativos de nuestra historia naval piezas tan importantes como la carta naval de Juan de la Cosa. El Museo de Falúas Reales de Aranjuez conserva las grandes enbarcaciones de recreo utilizadas por los reyes de la Casa de Borbón durante sus paseos por el río Tajo.

85 Destacado en este sentido es el Deutsches Schiffahrtsmuseum en Bremerhaven (Alemania), realizado en 1970 según proyecto de Hans Scharoun. (La revista *Museum* dedicó el núm. 166, vol. XLII, núm. 2, 1990, a los «Museos portuarios del mundo»).

86 *Seminario regional de la UNESCO sobre la función educativa de los museos (1958)*, 1961, citado, pág. 50.

87 No olvidemos que el museo es un invento europeo que se exporta y arraiga en los países que el viejo continente coloniza. Pero que, mientras a los colonizados se les impone la cultura entonces dominante, la europea, a los museos que se instalan de esta naturaleza en territorio metropolitano revierten los bienes exóticos y desconocidos que recolectan los colonizadores.

88 Atendiendo a estos intereses se fundaron el Musée de l'Homme en París y el Museum of Mankind –una extensión del British Museum– en Londres y el Tropenmuseum (el museo del Real Instituto Tropical) en Amsterdam; o aquellos que, sin ser de categoría nacional, son espléndidos ejemplos etnográficos en su enriquecimiento con otras culturas a través de su contacto con algún puerto internacional cercano, como es el caso del Übersee-Museum de Bremen (Alemania), o la espléndida colección que posee el Museo de Liverpool.
Entre los españoles destacan dos afincados en Madrid: el antiguo Museo Nacional de Etnología, integrado por los fondos del Museo Antropológico (1910), más los pertenecientes a las secciones de Antropología del Museo Nacional de Ciencias Naturales, fondos que pertenecieron a su fundador, el Dr. González Velasco. En el edificio construido por éste en 1873 –un auténtico gabinete de curiosidades–, hoy remodelado, se asienta el Museo Etnológico. [Véase Pilar ROMERO DE TEJADA, *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, 79 págs., il., bibl.]. El otro, Museo del Pueblo Español (1934), contiene una extraordinaria riqueza, tanto de indumentaria regional e histórica española, como de los más diversos objetos de orfebrería, artes industriales, etc. Estos dos museos están legalmente integrados en el denominado Museo Nacional de Antropología (B.O.E. de 7.05.1993), cuya fusión en la práctica y el funcionamiento real

como único museo en la sede entonces prevista todavía no se ha llevado a efecto, más de seis años después.

89 Ya hemos anotado al hablar de los museos históricos los que el autor analiza en el capítulo *History and customs of the homeland*.

90 ESTEVA FABREGAT, C., «El etnólogo como conservador de museo», en *Pyrenae*, Barcelona, 1969, t. V., págs. 159-184.

91 Como advierte G.H. Rivière (en el Seminario regional de la UNESCO citado), «los museos de etnografía tienen casi siempre un programa muy amplio, que comprende Asia, África, Oceanía, las regiones árticas y con menos frecuencia, Europa».

92 «Los museos al aire libre tienen por objeto seleccionar, desmontar, transportar, volver a montar y conservar, presentados en un lugar apropiado y completados con su equipo de origen, conjuntos o elementos arquitectónicos, características de géneros de vida, lugares de habitación, actividades agrícolas, artesanales, etc., y de culturas en vías de desaparición.» (*Seminario regional de la UNESCO* cit., pág. 51.) Se refiere, lógicamente, a los etnográficos al aire libre, de características análogas pero diferentes a los no etnológicos. (La revista *Museum* dedicó un número especial a «Los museos etnográficos y los museos al aire libre», París, UNESCO, nº 175, vol. XLIV, nº 3, 1992).

93 El Anthropology Museum of the University of British Columbia, en Vancouver (Canadá), es un destacado ejemplo de la atención que en algunos países desarrollados –tambien museísticamente– se presta a los museos antropológicos y etnográficos. El proyecto (1974), de Arthur Erickson Architects, fue realizado en 1976, constituyendo por su forma y emplazamiento una metáfora del arte americano de la Costa Noroeste que contiene entre sus fondos. Ejemplo muy interesante es el Museo Nacional de Antropología de México, de acentuado perfil didáctico. En los años 60 y 70 México creó grandes museos, como éste, el de Ciencias Naturales y el de Arte Moderno.

94 G. H. Rivière, en *Seminario regional de la UNESCO* citado, pág. 51.

95 Uno de los impulsores más notables que han tenido en nuestro siglo los museos etnográficos y de folklore fue, como hemos indicado, G. H. Rivière, creador en 1937 del Département y del Musée National des Arts et Traditions Populaires, en París, además de promover las respectivas Comisiones desde su dirección del ICOM. Según escribe C. Marcel-Dubois, «Georges Henri Rivière, que conocía la formación del músico y el gusto por la música y su práctica, había favorecido ampliamente las acciones susceptibles de promover este ámbito, que estuvo muy unido desde el principio hacia 1929 al Trocadéro, futuro Musée de l'Homme, después de la creación del Museo Nacional de Arte y Tradiciones Populares en 1937». (*La Muséologie selon..., op. cit.*, pág. 183).

96 Como el ya citado Maihauen Museum, en Lilliehammer (Noruega), el Muzeul Satului de Bucarest (Rumanía); el Museo Nacional de Preservación de Novgorod, en la antigua Unión Soviética; el Museum of Traditional Architecture, en Jos (Nigeria); o las numerosas casas individuales de valor histórico conservadas como museos conmemorativos –algunos ya comentados, como Mount Vernon en Virginia, dedicado a George WASHINGTON–, de entre los que la Cabaña de Tu-Fu en Cheng-tu, en la provincia china de Sichuan, o el Museo Leon Tolstoy en Moscú, resultan muy representativos.

97 *Seminario regional de la UNESCO* cit., pág. 54.

98 El nuevo edificio del Natural History Museum de Londres data de 1879. El Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid tuvo sus antecedentes en el «Real Gabinete de Historia Natural» (1752) durante el reinado de Fernando VI. Impulsado posteriormente por Carlos III (1771), lo inauguró en 1776. Este monarca encargó en 1785 al arquitecto Juan de Villanueva la construcción de un nuevo edificio para «Gabinete o Galería de Historia Natural, Academia de Ciencias y Pórticos cubiertos para el paseo público». El hermoso edificio neoclásico construido terminósiendo, por decisión de Fernando VII, el «Real Museo de Pintura y Escultura» –es decir, El Prado–, inaugurándose el 19 de noviembre de 1819.

99 Entre ellos, el British Museum (of Natural History) de Londres, el Smithsonian's National Museum of Natural History (Washington) y el American Museum of Natural History de Nueva York.

100 *Cfr.* BARRERA, A., «Le Musée d'histoire naturalle de la Ville de México», en *Museum*, París, 1972, vol. XXV, núm. 4.

101 *Op. cit.*, págs. 65-87.

102 *Seminario regional de la UNESCO*, cit., pág. 55. Entre otras ocasiones, la revista *Museum* ha dedicado recientemente un número monográfico a los «Museos de ciencia y tecnología» (núm. 50, vol. XXXVIII, núm. 2, 1986).

103 Véase en el capítulo 3 el epígrafe *El siglo xx: revaluación del museo y especialización de sus contenidos*, y la nota 1.

104 La sala de energía nuclear de este centro está dedicada a los problemas y efectos nocivos que la radiactividad puede ejercer sobre el organismo humano, así como a los métodos y sistemas de prevención existentes contra este peligro. Se ha destacado también por las exposiciones monográficas que viene realizando. (Cfr. al respecto, ROSE, J. y PENEL, Ch., «Rôle du musée de science et de technique industrielle», en *Museum*, vol. XXV, núm. 1/2, 1973.)

105 El SCITREK, The Science and Technology Museum of Atlanta, Georgia, Estados Unidos, puede resultar un ejemplo elocuente de cómo combinar esta influencia con un marcado interés didáctico en sus instalaciones y actividades.

106 Proyecto (1980) de Adrien Fainsilber, construido en su primera fase entre 1983 y 1986.

107 Menos espectacular que algunos ejemplos citados, el Museu de la Ciència de Barcelona es un proyecto de los arquitectos Jordi Garcés y Enric Sòria, que han remodelado y ampliado (1980) un edificio construido a principios de siglo por Josep Domènech i Estapà. Se puede llegar a él por medio del último tranvía que funciona hoy en España, una auténtica reliquia. Es un museo no acumulativo de piezas históricas, pero sí eminentemente participativo, dotado de módulos que se pueden manipular, para conjugar lo lúdico con lo útil. Con una superficie de 4.800 metros cuadrados, está dividido en cinco salas: óptica, espacio, percepción, mecánica y ordenadores. Cuenta también con un planetario, proyectado asimismo su funcionamiento desde una concepción lúdica y pragmática para los niños especialmente. El planetario tiene una cabida para 80 personas, con una cúpula de nueve metros de diámetro en la que se pueden proyectar hasta cinco mil estrellas.

En este sentido, desde 1986 Madrid cuenta también con un planetario de 17 metros de diámetro y capacidad para 300 personas, así como de un Museo de la Ciencia y la Técnica en formación desde hace algunos años. Por otra parte, el 4 de marzo de 1993 abrió sus puertas en la localidad madrileña de Alcobendas «Acciona», Museo Interactivo de la Ciencia, el tercer centro de este tipo en España junto al de Barcelona y al Museo Domus de La Coruña, de Arata Isozaki, inaugurado en 1995. «Acciona» está dividido en cuatro salas, dedicadas a óptica, paleontología, química y energía, otra llamada *El cuarto de los niños* y un *Aula del futuro* (con laboratorios de física, química, biología y tecnología, fuera del itinerario de los jóvenes, y donde se impartirán clases a profesores de colegios e institutos). Las salas de química y paleontología –esta última reconstruye la vida del hombre en la Tierra– son las principales novedades de este museo interactivo. Asimismo, desde 1993 se proyecta un parque tecnológico en algunas de las instalaciones de la Expo'92, en Sevilla.

A medio camino entre el «museo de historia» y el «museo multimedia», pero en una línea de exaltación nacionalista que recuerda planteamientos decimonónicos, se inscribe el Museu d'Història de Catalunya (MHC), inaugurado en Barcelona por el President de la Generalitat de Catalunya, el Honorable Jordi Pujol, el 29 de febrero de 1996. Un museo multimedia que explica la historia de Cataluña desde la prehistoria hasta las elecciones catalanas de 1980, ganadas por el propio Pujol con su partido CiU, y que ha costado 4.500 millones de pesetas. El discurso museográfico se apoya en escenografías espectaculares, objetos originales, artefactos manipulables y modernos sistemas de información interactivos. Muy criticado a nivel político –inconcebible para muchos en los albores del siglo XXI–, su proyecto museográfico ha sido calificado además públicamente por alguno como un híbrido entre Disneyworld y Cecil B. de Mille.

108 *Cfr.* CZÉRE, B., «Importance scientifique et culturelle des modèles dans le monde d'aujourd'hui», en *Museum*, vol. XXIII, núm. 4, 1970-1971, págs. 232-235, donde estudia las funciones específicas de los modelos y su necesidad en nuestro tiempo desde el punto de vista filosófico, antropológico y técnico. Y RIVIÈRE, G.H., en «Le modèle et le concret», *Museum*, vol. XXIII, núm. 4, 1970-1971, págs. 231-233.

109 PETRICK, O., «Les modèles dans les musées des sciences et des techniques», en *Museum*, vol. XXII, núm. 4, 1970-1971, págs. 243-248. Clasifica los modelos según el carácter del objeto (esencial: propiedades internas y funcionales; secundario: propiedades externas y formales) y según su naturaleza (conceptuales: abstractos, concretos y matemáticos; materiales o tangibles). Se detiene en el principio o modo de representación, en la terminología (modelo, construcción principal, maqueta, diorama, modelo de demostración y reconstitución), en el papel didáctico e ilustrativo de los modelos técnicos en el museo y en sus condiciones, para terminar señalando la función del modelo: medio de difusión cultural, formación de la retina y preparación visual.

110 *Cfr.* MORTON, A., «Tomorrow's yesterdays: science museums and the future», en AA. VV., *The Museum Time Machine*, Londres, edited by Robert Lumley, 1988, págs. 128-143. Y DESVALLÉES, A., «Problématique des musées techniques, un secteur renaissant», en *La Muséologie selon...*, *op. cit.*, 1989, págs. 124-129.

111 1. Según la naturaleza de las colecciones o la disciplina; 2. Según la densificación objetual; y 3. Según la propiedad.

112 Siguiendo el magisterio de G. H. Rivière, los redactores de *La Muséologie selon...* han realizado seis agrupaciones, calificando la del ecomuseo como «nueva tipología museística» en la sociedad actual: *1.* Museos de arte; *2.* Museos de las ciencias del hombre; *3.* Museos de las ciencias de la naturaleza; *4.* Museos de las ciencias exactas y de las técnicas avanzadas; *5.* Museos multidisciplinales y museos interdisciplinales; y *6.* Un nuevo tipo de museo, el ecomuseo.

113 *Cfr.* DESVALLÉES, A., *Musées d'histoire et musées d'anthropologie, musées de civilisation et musées de patrimoine territorial*, en *La Muséologie selon...*, págs. 135-138.

114 Recordamos que establecen el siguiente cuadro ya reseñado de «algunos tipos de museos». 1. *Clasificados por colecciones*: Museos generales, museos de arqueología, museos de arte, museos de historia, museos de etnografía, museos de historia natural, museos de geo-

logía, museos de ciencia, museos militares, museos industriales, etc. 2. *Clasificados según quiénes los dirigen*: Museos del gobierno, museos municipales, museos universitarios, museos del ejército, museos independientes o privados, museos de empresas comerciales. 3.*Clasificados por el área que sirven*: Museos nacionales, museos regionales, museos locales. 4. *Clasificados por el público a quien sirven*: Museos educativos, museos especiales, museos para el público en general. 5. *Clasificados por el perfil con que muestran sus colecciones*: Museos tradicionales, museos al aire libre, museos de mansiones históricas. Y hacen al final esta didáctica pregunta: «¿Qué otros tipos de museo puedes pensar?». [En la *óp. cit.* AMBROSE, T. y PAINE, C., *Museum Basics*, Londres, ICOM-Routledge, 1993, pág. 7].

115 Como el de Luc BENOIST, en su obra citada, *Musées et Muséologie*, Paris, Presses Universitaires de France, Col. *Que sais-ja?*, 1971.

116 Para Luc Benoist (*op. cit.*), los museos de la Unión Soviética eran «una escuela donde la tendencia docente prevalece sobre el aspecto estético. Esto explica en parte que el arte contemporáneo y oficial de los sóviets sea paradójicamente una contibuación del arte burgués de los salones de 1870 a 1914, puesto que es un arte hipotecado, realista y fotográfico, que puede transmitir un mensaje fuera del suyo propio».

117 Entre ellos también existen diferencias. Por ejemplo, una administración independiente es la defendida por la concepción y la práctica de los museos ingleses; los museos franceses funcionan integrados en una red autónoma; mientras que los italianos y los españoles dependen mayoritariamente de la administración pública. Los españoles, en concreto, admiten a su vez varias diferenciaciones, ante la ordenación actual del Estado de las Autonomías. Desde 1987 el Sistema Español de Museos está integrado por más de 60 museos de titularidad estatal inscritos al Ministerio de Cultura –entre ellos el Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que son organismos autónomos–. Otros dependen de las Administraciones públicas autonómicas, diputaciones o municipios. La titularidad de museos eclesiásticos y otros privados ofrecen también matices de administración mixta público-privada.

118 Sólo los dependientes del Smithsonian Institution y del National Park Services tienen unos estatutos nacionales. [Véase «Asentamiento de los museos» en el cap. II, y la nota 59], los demás funcionan como empresas privadas.

119 Existen en los Estados Unidos diversos sistemas y órganos de financiación de la cultura, siendo el más importante el National Endowment for Arts, al lado de otros de carácter no nacional, pero sí muy dinamizadores, como el New York State Council for the Arts. A ellos suelen acogerse especialmente los proyectos innovadores o alternativos.

Pero, en general, al no existir subvenciones estatales sino una tradición de donaciones y ayudas privadas, los museos norteamericanos han desarrollado amplios sistemas de financiación, que han terminado por exportar a otros países occidentales. Basados en un deshinibido concepto del comercio y del mercado, los productos mercantilizados no siempre ni necesariamente derivan de su actividad propiamente museística e investigadora. El museo, como centro de investigación produce de hecho –como veremos en páginas siguientes– muchos bienes: catálogos, libros, exposiciones temporales e itinerantes, etc., que puede exportar fuera de su propio ámbito con rentabilidad asegurada si tiene calidad. Investigación, iniciativa cultural, *márketing*, buena tecnología y visión del futuro aseguran posibilidades de financiación de los museos. Las ventas y los *royalties* suelen ser en los museos americanos principales fuentes de financiación.

120 Internet, que es una red entre ordenadores que cubre todo el planeta y que permite al usuario la comunicación instantánea con otros usuarios cercanos o lejanos, casi gratuitamente, fue aceptado en 1996 por la XVII[a] Asamblea General del ICOM mediante una Resolución en la que «recomienda a todos los Comités Nacionales e Internacionales y a los museos miembros que examinen de manera prioritaria la posibilidad de utilizar las múltiples facetas de Internet, en la medida de lo posible», nombrándose un grupo de trabajo, el ICOM-net, destinado a compartir la experiencia práctica de este sistema.

121 *Op. cit.*, pág. 4.

122 El Newseum de Washington ha sido concebido como el museo de noticias del mundo. Su construcción ha durado cinco años y ha costado 50 millones de dólares (unos 7.000 millones de pesetas). Fue presentado al público español en el Congreso Mundial de Periodistas, celebrado en Granada en el mes de marzo de 1997. Su contenido está compuesto por los más variados formatos de presentación de noticias, documentos y objetos, contándose entre sus tesoros la carta que Cristóbal Colón envió a Isabel la Católica para comunicarle el descubrimiento del Nuevo Mundo. Muchos de sus contenidos son imágenes impactantes sobre diversas efemérides de la Humanidad, como son las que constatan los primeros pasos del hombre sobre la luna, o las del asesinato en Dallas del Presidente Jonh F. Kennedy. España aporta al museo la primera portada del desaparecido *Diario de Barcelona*, hasta entonces (1995) el periódico decano de Europa.

El Museo Hispano de Ciencia y Tecnología (MHCT) fue presentado por el Ministerio de Educación y Cultura español el 23 de Junio de 1997. Su presentación se hizo en un CD-Rom que incluye más de

1.300 imágenes, 26 vídeos-audio y 385 instrumentos técnicos. Podrá consultarse vía Internet (su web provisional es http://mhct.dit.upm.es), y es propósito del Ministerio convertir antes del año 2000 ese museo virtual en un museo físicamente visitable, estando prevista su sede en las dependencias del antiguo matadero de Legazpi, en Madrid.

Es en este sentido donde conviene tener presente la determinante influencia de esos medios de tecnología punta, como son los citados del ciberespacio o las llamadas autopistas de la información. Internet confirma estas inmensas posibilidades, e incluso se puede presentar, como escribió puntualmente Ramón NÚ—EZ, Director de la Casa de las Ciencias de La Coruña (moncho@casaciencias-lc.es), un desafío a los museos (cfr. «Internet, desafío a los museos», art. publicado el el diario *El País*, Madrid, 18 de junio de 1997).

123 En los años ochenta hubo un movimiento «artístico» curioso, especialmente en el ámbito de Nueva York, llamado *bad painting*, exponente de un estilo o moda muy concretos. Este museo parece no tener su mismo origen o intenciones. Se trata de una colección de un centenar de cuadros reunidos a partir del hallazgo casual en 1992 por un anticuario de Boston de una pintura al acrílico en un cubo de basura. Tan sorprendentemente espantoso les resultó el cuadro a los amigos a quienes se lo mostró, que se pusieron a rebuscar en todos los mercadillos, vertederos y cubos de basura en busca de cuadros «malos», detestables, los peores imaginables...

El resultado de todo ello es este atípico «museo del arte malo». En su catálogo, publicado en 1997 por Scott Wilson, Marie Jackson y Tom Stankowitz, responsables de la institución, señalan que no vale cualquier cuadro malo pintado por su autor. Tiene que ser «especialmente *repulsivo*, hortera y deleznable».

124 Confirmación de esta inquietud clasificatoria, o especificación de las diversas taxonomías aplicadas a los museos, es –como un ejemplo más a citar– la triple denominación que los autores del ensayo citado *The Museum Time Machine* (Londres, Comedia/Routledge, 1988) han aplicado a las tres partes en que dividen el libro: I. «El paisaje de la nostalgia»; II. «Museos en un mundo cambiante»; y III. «Sociología del museo público», y la concepción de Kevin Walsh sobre «Museos y patrimonio en el mundo posmoderno», desarrollados en su obra *The Representation of the Past* (Londres, Routledge, 1992).

6. Usos, funciones y roles convencionales del museo

Desde su configuración moderna en los umbrales de nuestro siglo, el museo ha venido realizando una serie de funciones indispensables para la salvaguardia y el conocimiento del patrimonio histórico cultural. Sin el ejercicio de esta misión, difícilmente se podría reflexionar tampoco de un modo conveniente acerca de la realidad y las actividades que a lo largo de los tiempos vienen definiendo el desarrollo del hombre en su medio ambiente natural, cultural y social. Los objetos que guarda, investiga y expone el museo resultan en consecuencia elementos expresivos y, en muchos casos, los más significativos de esa evolución cultural de la Humanidad.

Tal vez por ello, durante décadas de nuestro siglo y hasta la puesta en cuestión del museo mismo en torno a 1968, la mayor parte de los museólogos, conservadores de museos y demás especialistas en este campo estuvieran de acuerdo al menos en las funciones fundamentales que deben cumplir estas instituciones: las de conservar, presentar, investigar y difundir este patrimonio cultural.

Históricamente, como hemos comprobado, han sido el afán de coleccionismo y la necesidad de evitar su pérdida los factores determinantes en la labor de recolección y en el almacenamiento de objetos de interés cultural en las instituciones museísticas. O, para ser más rigurosos, las causas que produjeron el nacimiento de estos centros. La recolección y el almacenamiento –a los que se unía en los museos tradicionales el cometido del constante aumento de los fondos– obligaron a la ordenación y clasificación de las colecciones en su presentación pública y, posteriormente, a su investigación y difusión cultural.

En realidad, el almacenamiento de obras respondía a la concepción heredada del enciclopedismo y la Ilustración, que ha seguido patente en muchos de los grandes museos hasta nuestros días: constituirse en los más completos centros de archivo, catalogación y exhibición de los bienes que atesoran. En el origen de esta vocación hay que anotar otras intenciones, entre ellas la de resaltar con ellos la dimensión nacionalista del país al que pertenece el museo, como signo inequívoco entonces de grandeza y prestigio. A la imperiosa necesidad de recolectar objetos valiosos para evitar su desaparición, que convirtió a estas instituciones en un gran almacén o en un riquísimo panteón, poco a poco fueron sucediendo otras funciones hasta transformarlo primero en un centro dinámico y luego en un laboratorio, en auténtico centro de investigación en los últimos tiempos.

Consecuentemente, y en sintonía con este desarrollo, el ICOM ha venido concretando en su definición de museo las funciones esenciales que debe cumplir en nuestro tiempo: conservación de los testimonios materiales del hombre y de su entorno, investigación, exposición y difusión de ese patrimonio para fines de estudio, de educación y de deleite, y al servicio de la sociedad y de su desarrollo. Cometidos y funciones que la propia UNESCO ha asumido e impulsado, especialmente desde 1960, al patrocinar y difundir un tratado, cuyo contenido se convirtió en el libro de consulta inevitable. Un clásico en cierto modo, que se ocupa tanto de las funciones del museo como también de todas aquéllas concernientes a su estructura, gestión, administración y proyección sociocultural.[1]

En el capítulo «El museo y sus funciones», Douglas A. Allan, después de definir la institución, analiza las relativas a la colección, identificación, registro, preservación, exhibición, educación y el público. Este repertorio, que no agota evidentemente las funciones encomendadas al museo en la sociedad actual, encuentra el necesario complemento en los otros capítulos del libro, en los que se desarrollan de modo amplio y específico el resto de los temas referentes a la organización y funcionamiento de estos centros.

Aunque en las dos últimas décadas especialmente han surgido nuevas formas de entender la concepción y el funcionamiento del museo,[2] el esquema y las directrices marcadas por la UNESCO con esta publicación, aun modificadas, reactualizadas y ampliadas en muchos aspectos, esencialmente han venido siendo recogidas por la gran mayoría de los tratadistas posteriores, que desde entonces hasta nuestros días consideran la realidad y las funciones de los museos desde un punto de vista –si no tradicional– de algún modo convencional y ortodoxo, aunque han aparecido otros que en sus enfoques y tratamiento muestran signos inequívocos o confirmación de un claro intento de ruptura formal,[3] según los casos. En otros, una posición identificada con el ICOM como fue la de Georges Henri Rivière, se presenta hoy definida en su evolución y cambios respecto de las funciones del museo, a causa no sólo de la personal visión transformadora e innovadora que experimentó el museólogo, sino también de la dinámica e influencia que imprimió su pensamiento sobre sus discípulos, especialmente aquéllos que han agrupado su doctrina en el compendio *La muséologie selon...* (1989), que venimos citando.[4]

Nosotros enfocamos el estudio de las funciones, estructura, organización, arquitectura y programación del museo en este y en el capítulo siguiente. En concreto, las «funciones convencionales» (de coleccionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, catalogar, preservar y conservar, restaurar, exhibir y difundir, y la referente al público y el museo) se tratan en este primero; y las otras cuestiones del museo actual que citamos, en el siguiente.

1. Coleccionismo de bienes culturales

Desde una posición ortodoxa, el museo colecciona y conserva objetos insustituibles para ser exhibidos. Y aquí aparecen las tres más clásicas realidades y funciones del museo: las de la colección, conservación y exhibición. Funciones que, para Waddell, por ejemplo, están interrelacionadas y tienen la misma importancia.[5] Pero también es cierto que, desde un punto de vista más que lógico, real, la primera marca la diferencia: de la colección dependen las otras dos funciones y, sin aquélla, estas últimas no tendrían lugar, ni tampoco el museo en sentido estricto. «La única cosa que cada museo tiene en común con cada otro museo –afirman Ambrose y Paine– es las colecciones.» Y, consecuentemente, hacen las siguientes preguntas: «Compara las definiciones de «museo» [indicadas]... ¿Conoces algunos museos que no entren dentro de alguna de esas definiciones? Si los conoces, ¿por qué crees que aquéllos son llamados «museos»?».[6] El abuso del término y la imprecisión del concepto «museo» se confirman especialmente cuando no existe «colección». La colección es el marchamo y el catalizador de la institución rigurosamente museística. Sobre todo porque, como afirma Susan Pearce, «la construcción de una colección es un camino en el que organizamos nuestras relaciones con el mundo físico exterior del cual las colecciones son una parte. Formar la colección es parte de la relación entre el sujeto, concebido como cada ser humano individual, y el objeto, concebido como el mundo total, material o no, que los sitúa fuera a él o a ella. Las colecciones son un significativo elemento en nuestro intento por construir el mundo, así como el esfuerzo para entenderlos es un camino de exploración de nuestras relaciones con el mundo.»[7]

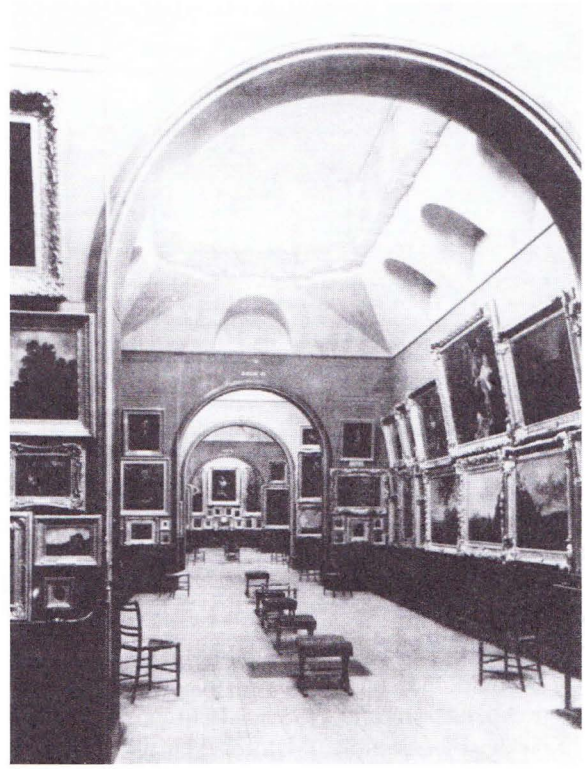
Coleccionar (formar la colección de un museo)[8] implica al menos tres aspectos a tener en cuenta: qué coleccionar, qué no coleccionar y cómo coleccionar. De ellos se derivan otras acciones complementarias o subsidiarias: cómo seleccionar y legitimar las obras y cómo ordenar

y clasificar las colecciones, inevitablemente unidas a las otras dos prioritarias de cómo conservar y cómo exhibir las obras. De éstas se derivan y resultan, a su vez, las de la investigación, documentación, didáctica, restauración, reprografía, publicidad y difusión, y proyección sociocultural. (Lógicamente, algunas de estas funciones del museo han nacido o se han consolidado en la sociedad actual.)

Desde un punto de vista teórico general, sólo debe coleccionarse aquello que resulta insustituible o irreemplazable. Una característica que hace al objeto diferente de todos los demás. Si un objeto raro puede ser fácilmente duplicado o es individualmente insignificante, entonces no resulta imprescindible. No toda obra única es por ello mismo –pongamos por caso un ejercicio infantil de caligrafía– irreemplazable. Su diferencia con otro resulta normalmente insignificante. Y desde otro punto de vista, una obra de arte multiplicada –grabados o múltiples escultóricos numerados, por ejemplo–, cuantitativamente llegan a ser algo común, pero resultan imprescindibles cuando se inutilizan las planchas o los moldes, o cuando el papel donde han sido estampados o el material en que se han fundido resultan de extrema rareza o imposible de disponer normalmente de ellos. Cualquier intento de reproducción será tenido probablemente como una copia.

Por consiguiente, desde el momento en que la palabra original no necesariamente significa uno de la misma especie en este contexto, ello da a entender generalmente que una obra es suficientemente parecida sólo a sí misma y que un sustituto no basta como para reemplazarla.

Esta condición de obra única en sí misma e insustituible debe ser refrendada por su cualificación de pieza significativa y representativa de alguno de los diversos niveles socioculturales: que pueda admitirse dentro del conjunto más expresivo de las manifestaciones humanas, de su integración en el patrimonio de la Humanidad, de su valor educativo y estético, y de su capacidad para explicar períodos o momentos reveladores del desarrollo de la civilización humana.



Dulwich College Picture Gallery, Londres (1811-1813)

Quienes forman la colección de un museo tienen que ser probados expertos en la materia de sus fondos, ser capaces de descubrir el valor intrínseco de los objetos, que depende esencialmente de dos notas conjuntas: cómo han sido concebidos y cómo han sido realizados. Al conservador de museo responsable de las colecciones le concierne incluso, si no establecer la atribución y la determinación del valor económico, sí al menos tener un conocimiento claro de estas cuestiones. Nunca puede aceptarse como objeto museable aquel mal concebido y pobremente ejecutado, aunque su autenticidad esté fuera de duda y su cotización sea alta.

La concepción y el diseño de la pieza suelen recomendarse por algunos especialistas como elementos mucho más importantes que la confección y la condición de la obra. Si el diseño es

Departamento de fotografía del MOMA, Nueva York, 1988.

bueno, el objeto tiene calidad de museo, de lo contrario, no. Aunque la finalidad de la colección de un museo deban ser objetos uniformemente de alta calidad, hay algunos museos cuyo objetivo es una estrecha especie de incompletos. En lugar de coleccionar relevantes ejemplos de todos los tipos importantes, muchos museos se especializan en cualquier clase de intereses de la dirección o del equipo de trabajo. Coleccionan uno o pocos tipos o períodos (de arte, por ejemplo) y se contentan con tener representativas variantes.

Las colecciones de calidad mixta son esenciales para la investigación científica; esta actividad ha orientado a los museos en el servicio esencial de acertar a configurarlas. Porque el propósito de estas instituciones es específicamente construir y mantener una colección de valía que exponer al público, por ello mismo los museos no deben permitirse ser atraídos por los objetos basados en una información irrelevante.

Las cinco formas más habituales de ingresar los objetos en el museo y constituir sus colecciones (recolección, compra, donación, dación y depósito) exigen –además de un complicado proceso administrativo– una serie de actuaciones previas de carácter científico, que no sólo garanticen el valor representativo y significativo de las piezas, sino que aseguren su adecuada integración en el conjunto de los fondos del museo.

> La elaboración de las colecciones ha sido un proceso rápido, abarcando todo tipo de objetos y ávidamente seguido por todo tipo de gente.[...] Algunas veces, el impulso del coleccionista ha sido satisfecho por la elaboración completa en lo posible de series de objetos; otras veces, ha ido ulteriormente conduciendo la investigación dentro de la historia y ha coleccionado el desarrollo de los objetos. Otras, ha rematado su colección y sus estudios a través de una monografía publicada, a veces aceptada como un autorizado libro de texto sobre la materia. Las colecciones, bien aceptadas como donaciones o bien adquiridas, generalmente han encontrado su destino dentro de algún apropiado museo. [...] Los museos se inician con la colección y ésta se mantiene como primera función. Un museo puede coleccionar cualquier cosa, pero no puede coleccionar todas las cosas. Algunos de los más antiguos museos han ofrecido la bienvenida a todas las promesas, pero con algunos desastrosos resultados. [...] Periódicamente, el plan (de la colección) debe ser revisado, para ver si aparece la más pequeña imperfección, y para comprobar qué alcance tiene dentro de las necesidades de la localidad. Si existe necesidad, y los fondos pueden ser encontrados, debe añadirse un nuevo ámbito, reclutar a un nuevo especialista, e introducir el material para ilustrar un nuevo ramo de la ciencia o del arte. En particular, la situación debe ser revisada después de cada nuevo nombramiento de conservador o director, que ha tenido tiempo de familiarizarse a la vez con las colecciones y con su público.[9]

Si el museo limita su colección a la obra de un artista, a una especialidad local, o a un tipo de arte, por ejemplo, que raramente aparece en el mercado, aquélla se convierte en la muestra mejor del funcionamiento de una organización, en tanto en cuanto lo que colecciona está adecuadamente representado o ha dejado de estar disponible. Preservar y exhibir no produce la colección de un museo. Un museo colecciona continuamente o se convierte él mismo en un objeto para ser coleccionado por algún otro. La excepción es el museo poderosamente dotado que puede tener recursos para hacer lo que le plazca sea o no coincidente el beneficio con el valor del precio. En este caso, es claro que este tipo de instituciones[10] son más un monumento conmemorativo

de su fundador o de sus promotores que un museo en el sentido riguroso del término. Son a veces aceptados como grandes exposiciones, pero sólo muy pocas veces son conceptuados como grandes museos.[11]

Como hemos podido comprobar, las diversas tipologías[12] de museos requieren metodologías específicas distintas tanto para la formación de sus colecciones como para su debido funcionamiento y proyección sociocultural.[13] En todo caso, los museos tienen que tener muy claro también qué no deben coleccionar y cómo pueden coleccionar.

El éxito de una colección depende fundamentalmente de su adecuada planificación,[14] que está por encima de vicisitudes y circunstancias determinadas, como puedan ser el gusto personal o la sucesión de un conservador por otro. Las obras que no hayan sido seleccionadas bajo la consideración de su relevancia no deben entrar en el museo. Cualquiera otra consideración ajena a su valor intrínseco no debe marcar pauta alguna decisiva para su selección. Sería un error de base, por ejemplo, coleccionar y exhibir objetos por cuanto resultan en especial un ejemplo típicamente representativo. Lo típico o históricamente importante debe someterse a lo que es auténtico y sobresaliente.

En nuestro siglo, algunos museos han tomado como base de sus fondos algunas colecciones con un proceso de crecimiento ya extinguido. Han intentado rellenar algunas lagunas y orientar su actividad a otros campos. Por lo que, evidentemente, resultan a la postre heterogéneos. Más allá de la orientación enciclopedista, se ha cometido a veces el error de continuar e intentar completar un «gabinete de curiosidades» que debió en su momento enriquecer y entretener a su creador, pero que en sí mismo considerado no posee validez científica suficiente. Se debe huir de una configuración de las colecciones extrañas a un planteamiento selectivo y coherente.

En el proceso de selección y constitución de las colecciones de un museo, las cuestiones académicas como: de dónde proceden los objetos,

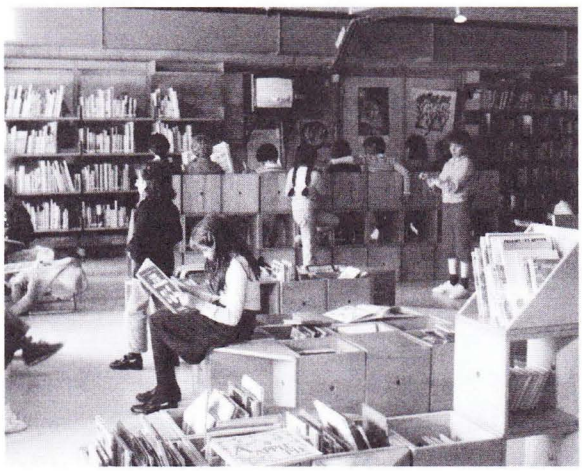
Actividades socioculturales. El IRCAM, C.N.G. Pompidou, París.

L'atelier Brancusi. C.N.G. Pompidou, París.

quién los ha realizado, quién los ha usado, qué uso se les ha dado, cuándo han sido creados, quién ha sido su propietario, de qué han sido fabricados o cuál es su rareza..., con todo ser importantes no deben afectar la decisión sobre cuán relevante es un ejemplo del tipo que sea presentado como valor representativo.

La edad o época a la que pertenece una pieza, por ejemplo, no señala más de bueno que lo que de bueno o menos bueno tenía aquélla cuando fue creada. Así como la edad añade un valor económico y algunas veces una atractiva pátina, esto no altera la cualidad. De otra parte, sólo cuando el material histórico es importante visualmente debe entrar en las colecciones del museo. (Normalmente, la materia histórica es material con connotaciones históricas, no históricamente importante, salvo raras excepciones.) Las obras secundarias pueden atraer la atención de los escolares, pero no la de la mayor parte de los visitantes del museo.

En consecuencia, un museo no debe contener aquellas piezas de cuya importancia haya que convencer al visitante. Valen evidentemente para otro tipo de instituciones o para el coleccionismo privado; los museos públicos deben aspirar a la máxima y evidente excelencia de las obras. Muchos objetos se han convertido en símbolos del triunfo humano con lo que otros pueden identificarlo, y están en valiosas colecciones por esta razón, pero no por su excelencia, por lo que no deben entrar en un museo. Un museo no debe confundirse con un relicario sin más. Lo que merece ser solamente consagrado y conservado como una reliquia podría no dominar las obras por méritos intrínsecos.



Sala de lectura infantil. C.N.G. Pompidou, París.

Junto a los sistemas de recolección o constitución progresiva de sus fondos, que toda institución pública debería tener dispuestos para su escrutinio, los museos tienen que evitar caer en una situación de inflación a causa de los costos de mantenimiento de unas colecciones en constante crecimiento –que no pueden dejar de justificarse–, y que son un factor deslumbrante en este tiempo nuestro de impulso económico. Se impone una racionalización de los medios y adecuar los recursos a la función concreta que el museo debe realizar en el medio social, y por el cual se justifican sus colecciones.

Otro de los aspectos a tener en cuenta en la cuestión de qué no coleccionar en un museo es su carácter legal. Cada institución es responsable de sus adquisiciones. Con independencia de la legislación vigente al respecto en cada país, los museos tienen la obligación de respetar los acuerdos internacionales vigentes sobre la licitud o no de algunas importaciones, exportaciones y transferencia de dominio de una propiedad cultural.[15]

En otro sentido, la preservación y la recogida de información disponible es muy importante, muy difícil, y de muy diferente responsabilidad para acometer la introducción de la obra en la colección de un museo. Como a los manuscritos importantes en los archivos, lo mismo puede aplicarse a las imágenes en movimiento. Las películas originales de cine son insustituibles, muy valiosas para ser exhibidas, y podrían entrar en archivos especialmente diseñados para ellas. Las copias de los originales, sin embargo, pueden ser exhibidas en muchos sitios, pero no deberían mostrarse en el museo.

Desde esta vertiente, hay objetos que no pueden entrar en el museo por otras razones. Al me-

nos existe –pongámoslo como ejemplo– un tipo de arte que resulta irreemplazable pero que no puede ser coleccionado con normalidad, porque no puede ser fácilmente instalado. La arquitectura ha estado representada, como método común, por dibujos y fragmentos. Coleccionar un gran edificio y albergarlo en un museo supone seguramente un error, por cuanto la obras individuales no pueden competir sucesivamente en su atención con las circundantes. En todo caso, debe existir una razón de proporcionalidad y escala en el conjunto de la colección y en la relación entre contenedor y contenidos. Cuando los interiores pueden ser modificados sin daño significativo para ellos, el uso adaptado en un museo debe ser, sin embargo, apropiado a la naturaleza y diseño de las colecciones, al museo en definitiva.

Algo que puede ser organizado desde un catálogo raras veces resulta irreemplazable. Es decir, aquello que puede ser incluido en una clasificación multiplicable y previamente establecida, normalmente pertenece a otras áreas o vertientes del coleccionismo humano, pero no precisamente al carácter de singularidad y excelencia de las colecciones de un museo público.

Si el objetivo de un museo consistiera en coleccionar solamente lo que es bello, como comenta Waddell, inmediatamente debería rellenar su edificio ordenando mariposas y conchas marinas. Admitidas éstas entre las más bellas de todas las cosas, pero salvo raras excepciones no resultan irreemplazables.[16]

Los criterios de selección de las obras –tanto de las provenientes de la naturaleza, como de la ciencia o de las artes– deben estar avalados por las metodologías específicas de las diferentes disciplinas a que se refieren los fondos del museo. Y, en su caso, por la sólida expertización de quienes tienen como responsabilidad profesional la organización y funcionamiento de los museos: el equipo de conservadores y la dirección del centro. Criterios que, como analizaremos en otro capítulo, no coinciden muchas veces con los planteamientos convencionales y ortodoxos sobre el carácter de la colección que venimos comentando. De hecho, aunque no pueda hablarse de criterios acomodaticios o coyunturales para justificar ciertas adquisiciones, sí que se tienen muchas veces en cuenta la significación y representatividad de las obras como «fenómeno sociológico», y no sólo como exponente de una cualidad de excelencia intrínseca para entrar a formar parte de las colecciones del museo.

En la formación de éstas, sin embargo, es decisivo que los responsables no sólo sean expertos en la materia y apliquen criterios acertados de diseño y selección, sino que también conozcan en profundidad en qué consiste y cómo hacer el proceso de «coleccionar» (tanto técnica como perceptivamente).

De un modo general, podemos decir que el impacto visual atrae normalmente al experto hacia el objeto, y éste trata de determinar qué es lo que atrae su atención. Es un principio de actuación para dilucidar posteriormente sobre la conveniencia o no de seleccionar ese objeto. Mentalmente lo deberá comparar con otros objetos conocidos y análogos, y deberá anotar sus percepciones para una futura comparación real. Esto nos permite enunciarlo como uno de los posibles métodos de selección de obras para la colección de un museo.

En este sentido, un perito, un experto en la materia a coleccionar puede (y debe) tener siempre un conocimiento de un ejemplo singular que represente la más excelente adquisición de un determinado tipo de obra. Este ejemplo llegará a convertirse en la base para establecer una relativa valoración estética. Deberá seleccionar una obra actual o crear una en su mente por combinación de elementos de unas cuantas obras. Cuando descubra un ejemplo relativamente mejor, éste pasará a convertirse en su base de comparación hasta que encuentre otro que sea mejor, etc. Para que produzca resultados objetivos, la comparación ha de ser todo un proceso consciente y fundamentado.

La reflexión o consideración sobre algún tipo de obra que pudiera entrar en la colección de un museo necesita haber proporcionado los datos su-

ficientes para comprobar cómo una obra específica, concreta, es mejor o peor que el mejor ejemplo conocido. Una potencial adquisición necesita ser estudiada desde diferentes ángulos y perspectivas –como veremos con más detenimiento en otro lugar– y, a ser posible, analizada a la luz solar. Cada parte necesita ser considerada en sí misma y en la relación de las partes con el todo. El bien cultural –natural, científico-técnico o artístico– se concibe solamente en una dimensión integral e integradora, que no conviene olvidar. Si en esta u otra consideración existiera alguna duda sobre la conveniencia de integrar un objeto en la colección, no debería ser incorporada al museo.

El experto posee otros medios para conseguir dilucidar en este sentido la conveniencia o no de la posible adquisición o incorporación de una obra a la colección del museo: los datos proporcionados por el equipo investigador. Y a nivel personal, en último término, una referencia clave para disipar un posible error en su decisión es el dominio y el conocimiento de otras colecciones y las de otros museos análogos, en especial los más importantes.

Modelos de coleccionismo privado compiten hoy con los mejores museos del mundo. Si el conservador experto puede determinar por qué ellos lo poseen, qué hacen para actuar al respecto y se cerciora siempre de qué es lo mejor que aquéllos poseen, el experto conservador habrá demostrado que tiene la capacidad adecuada para ser «coleccionista» de un museo. Si, a pesar de esta capacidad demostrada, no manifiesta total seguridad sobre sus selecciones, lógicamente deberá dejar este trabajo a otros.

2. Análisis e identificación de las piezas

Entre las funciones que debe realizar un museo por medio de sus conservadores –y previas a muchas otras de nivel investigador–, están las de identificación, autentificación y datación de las obras. Establecer la autenticidad entrañará otro tipo de dificultades para conseguir una buena colección en el museo. No sería posible encontrar ningún coleccionista, director o conservador de museo que admitiera el riesgo –y menos la realidad– de una desvirtuación en su colección o en las del museo. Tampoco, nadie que quisiera pagar el puro valor del mercado de un original por una falsificación. Por ello mismo, ésta es una de las más decisivas tareas que les incumbe a los conservadores y demás especialistas de museos con carácter urgente. De sus resultados derivarán otras funciones a desarrollar: desde el conocimiento máximo de las obras para mejor conservarlas y exponerlas, hasta su interpretación, valoración y difusión real como bien cultural de la Humanidad. Escribe D. A. Allan:

> La segunda función que debe realizar un museo es la identificación precisa de cada uno de los ejemplares adquiridos. En esto estriba el test del equipo profesional, por cuanto una fundamental característica de nuestros museos tiene que ser su completa honestidad y fiabilidad. Una vez se ha debilitado la seguridad es extremadamente difícil restablecerla. Si el equipo de conservadores tiene alguna duda respecto de alguna obra, debería enviarse a alguna otra institución que tenga los necesarios conocimientos especialistas a su disposición. Cada ejemplar tal como es recibido debe anotarse en una etiqueta unida y en la ficha índice numerada –si es posible, el mismo número será pintado en la propia obra– su procedencia y cuándo y cómo fue adquirido. Este es sencillamente el comienzo de fijar el ejemplar en su cronológico lugar en la colección. Después comienza el laborioso pero cautivador trabajo de encontrar fuera todo lo que le concierne para ser conocido. Es de hecho imposible conocer demasiado sobre algún ejemplar; cuanto más conozca uno sobre él, más valioso llegará a ser. [...] La identificación de los ejemplares que llegan al museo reclama en primer lugar una plantilla experta y en segundo lugar una buena biblioteca de libros de referencia, si concurren las exigencias de serios investigadores. De lo que se sigue que un museo tiene que tener una buena biblioteca de referencia con todos los modelos relacionados con las materias de las colecciones; tales volúmenes deben ser valiosos como especímenes en sí mismos, y tienen que mantenerse continuamente al día. En los grandes museos estas obras de referencia son compiladas por los miembros principales de los equipos, que siempre encuentran medios para guardar un estrecho contacto con los expertos de otros museos y universidades, de modo

que el fondo común de conocimiento está siempre aumentando y prontamente disponible.[17]

La identificación, datación y autentificación de las obras en un museo es, en cualquier caso, una tarea laboriosa y delicada. Cuando se trata de obras de arte, especialmente las del pasado, en este trabajo concurren aspectos particulares, ya que es muy raro encontrar algunas firmadas por sus autores antes del siglo XVII. Con el Romanticismo aparece el interés por el carácter «único» de la obra de arte. La antigüedad clásica no desdeñaba –aunque sabían diferenciarlas– la copia con relación al original. En otros momentos, maestros y ayudantes formaban todos una sola empresa, cuya finalidad consistía sobre todo en la «elaboración de obras de arte», sin que se vieran en la obligación de distinguir entre la original del maestro y las demás copias realizadas en su taller.

El problema de la identificación, datación y autentificación de las obras artísticas ha adquirido posteriormente una mayor complejidad, no sólo cuando se analizan las pertenecientes al pasado histórico por las razones señaladas, sino en el caso concreto de las producidas en nuestro tiempo, por las numerosas falsificaciones que han venido surgiendo en un contexto alimentado por el trasiego comercial y lucrativo de que son objeto por parte de coleccionistas y marchantes, y que resulta campo propicio para los especuladores sin escrúpulo.

En otros casos, la dificultad surge por la falta de acuerdo entre los diversos expertos a la hora de determinar la atribución de originalidad o autenticidad a una obra concreta entre varias posibles, o en qué medida puede decidirse entre ellas su condición de original, réplica o copia, después incluso de largos e intensos debates.[18]

La función investigadora en un museo, de la que nos ocuparemos más adelante, exige un mínimo de infraestructura de medios materiales y humanos que hagan eficientes desde los primeros análisis de las piezas hasta la profundización en sus características formales, técnicas y socioculturales. El equipo de conservadores debe estar muy profesionalmente preparado en las materias propias de la naturaleza de las colecciones para poder emitir juicios y resultados con garantías. También, acertar a transmitir esos resultados con la precisión terminológica y conceptual que ello requiere.

En los museos de arte, por ejemplo, la formación de los conservadores debe ser rigurosa en museología, pero también en la ciencia histórico-artística y en las técnicas y procedimientos artísticos empleados en las diversas épocas, y en particular en las utilizadas por aquellos artistas, movimientos y tendencias que integran las colecciones del museo.[19]

> Un conservador de museo es el más idóneo para tener controlados los objetos desde esta su situación, de manera que el conocimiento local sea siempre como un premio, pero tendrá que tratar también con los tesoros traídos por viajeros de ultramar o con los transmitidos por la herencia familiar desde las más remotas generaciones. A la vez que una rigurosa diagnosis de los objetos inusuales añade naturalmente reputación al conservador y a su museo, no debe olvidarse tampoco que no es una desgracia admitir la ignorancia sobre algún asunto inusual. En la indagación sobre estas especies es donde la estructura del museo puede ser muy valiosa: desde un solo conservador de museo al amplio museo regional con una mayor plantilla de expertos, y luego al inmenso museo nacional con su enorme equipo, los laboratorios de investigación, las colecciones de referencia y las bibliotecas. Según las circunstancias lo requieran, la demanda de información e identificación puede seguir adelante en esa línea hasta que sea encontrado un experto que trate adecuadamente el asunto.[20]

2.1. Las falsificaciones

Cuando los museos tienen que realizar funciones de asesoramiento o resolver la compra de una obra, deben tener presente siempre el problema de las posibles falsificaciones. El equipo especializado del museo necesita estar respaldado en último término, a la hora de tomar esa decisión con recursos públicos, por los trabajos de laboratorio y las conclusiones de los expertos. El amplio abanico de posibles objetos a coleccionar aumenta el riesgo de equivocarse, facilitando en

cambio las posibilidades del falsificador. Aunque las pinturas hayan sido en el pasado[21] y continúan siendo en el presente el campo favorito de la falsificación –la historia nos lo demuestra con prodigalidad, y con ejemplos a veces llamativos en museos y colecciones famosas)–,[22] piezas de la más varia naturaleza y funciones[23] han resultado siempre atractivas para este fin.

Pero como actividad bien estudiada y planificada, las falsificaciones han tenido un creciente desarrollo sobre todo a partir del siglo XVIII, al producirse una gran demanda del arte antiguo.[24] El falsificador ha encontrado en el estudio cuidadoso del mercado –potenciado en las tres últimas décadas de manera notable en todos los campos del coleccionismo– las condiciones propicias para aprovecharse de los gustos y las modas a la hora de producir la imitación o falsificación de los diversos objetos.

Durante el siglo XIX la práctica falsificatoria adquirió una intensidad hasta entonces inusitada, que hizo célebres no sólo a numerosos y refinados falsificadores sino también a los escándalos que protagonizaron algunos museos,[25] perfeccionándose la técnica de obras del pasado hasta extremos increíbles en el siglo XX.[26] Han sido, sin embargo, los pintores de las vanguardias históricas los artistas propicios a la falsificación en nuestro tiempo. En concreto, los españoles Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí han suscitado la atención de los falsificadores con cierta asiduidad. Los dos últimos han sido incluso testigos en vida de una auténtica avalancha de falsificaciones de sus obras.[27]

El ámbito de las falsificaciones en nuestros días no se ha restringido, evidentemente, a la pintura contemporánea. Cualquier época es buena para los especuladores, y cualquier tipo de patrimonio histórico-artístico es manipulado, copiado y falsificado siempre que exista demanda por parte de los coleccionistas. No importa que sean objetos u obras de remotas culturas y civilizaciones; o mejor dicho, la lejanía en el tiempo y el espacio, y las notas de exotismo que conllevan, son a veces motivos de especial atención por los falsificadores, de acuerdo con el interés de los coleccionistas.[28]

Las técnicas y los métodos utilizados en los museos para descubrir las falsificaciones de obras (artísticas, sobre todo) son diversas, como veremos al tratar de la investigación. Todos ellos están comprendidos, sin embargo, en tres tipos de análisis o estudios: el relativo a la investigación crítica y estética; el basado en la aplicación de procedimientos ópticos, físicos y químicos; y el proporcionado por la alta tecnología actual, especialmente la electrónica y la informática, que incluyen evidentemente principios y normas de las disciplinas o ciencias citadas.

Como apunta Waddell, algunas falsificaciones pueden ser de hecho prácticamente indetectables, puesto que algunos historiadores de arte son falsificadores. Una mala autentificación o atribución, aunque no lo pretenda su autor, puede consagrar la falsedad de una obra. Para ser capaz de autentificar aunque sólo sea un único tipo de objeto realizado durante un tiempo relativamente corto en una área restringida, el historiador necesita conocer cada detalle de cada variedad que se ha hecho o se está haciendo.

Antes de que el historiador (o el conservador de museo) pueda rechazar algún ejemplo espurio, necesita conocer todo sobre el diseño, las técnicas y los materiales. Puesto que algunos tipos de objetos no han sido sistemáticamente bien estudiados, de ordinario la probabilidad tiene que ser argumento suficiente en este caso, generalmente adecuado, para emitir un dictamen.

La confirmación de la autenticidad de un objeto es, en principio, una cuestión de probabilidad hasta que aparezca la más clara certeza. La procedencia puede ser más cómodamente falsificada que los objetos mismos. Los coleccionistas están frecuentemente a merced de los marchantes, comerciantes o expertos que han dado autenticidad a una particular pieza de su especialidad.

Un museo debe, por lo tanto, considerar frecuentemente el expertizaje de los comerciantes o marchantes como una parte del precio de

compra y aceptarlo de modo positivo. Ello no excluye el trabajo riguroso de laboratorio de los conservadores, ni la consulta exterior, si es necesaria. Aun empleando siempre las debidas precauciones, los errores podrán aparecer ocasionalmente, y en ese riesgo no debe caer el conservador de museo. La autentificación y adquisición de una pieza conlleva al propio tiempo que una seguridad estética y técnica el acierto de su tasación económica y el de su representatividad sociocultural.[29]

En último término, de la correcta identificación de las obras en un museo dependen –insistimos– no sólo el acierto en el diseño de la colección, sino también todas las demás funciones que debe realizar: desde el registro, el inventario y la catalogación adecuadas, a las de conservación, exhibición, investigación, proyección didáctica y difusión social.

3. Documentación y clasificación de los objetos museísticos

El museo es esencialmente un centro de documentación, donde se investiga y ordena la información. La documentación de las obras en un museo resulta una labor compleja que incluye múltiples aspectos, desde el tratamiento legal que se les otorga hasta los aspectos descriptivos que las caracterizan. Comprende las funciones de registro, inventario, control de los movimientos de los objetos y catalogación (documentación científica) de las piezas.

En concreto, se ocupa tanto a nivel *a*) de los «procesos» como *b*) de los «ficheros» a realizar, de estos tres sectores activos del museo: 1. Fondos museográficos: *a*) ingresos, registro y catalogación, movimientos y bajas; *b*) ingresos / entradas temporales (y depósitos no registrables), libros de registro, inventario, catalogación, conjuntos, movimientos, conservación, documentación gráfica, reproducciones. 2. Fondos documentales: *a*) ingresos, registro y catalogación, movimientos y bajas; *b*) ingresos/entradas temporales, libros de registro, inventario, catalogación, conjuntos, movimientos, conservación, documentación gráfica, reproducciones. 3. Fondos bibliográficos: *a*) ingresos, registro y catalogación, movimientos, intercambios de publicaciones, bajas; *b*) ingresos, libros de registro, precatalogación, catalogación, *kardex*, movimientos de lectores, intercambios y movimientos de fondos.

Sheila M. Stone, al ocuparse de la documentación de las colecciones, lo primero que hace es resaltar la importancia de esta función museística:

> Numerosos museos tienen colecciones de objetos pobremente documentadas que han perdido mucha de su utilidad debido a la falta de información asociada. La documentación es fundamental para el trabajo del conservador, y es utilizada como una fuente básica de información sobre la colección. La documentación amplia es el pivote sobre el que depende el trabajo del conservador, y es esencial: 1. Para la gestión efectiva de las colecciones, realización del almacenaje, seguridad, control y protección. 2. Para formular políticas de adquisiciones al identificar la importancia y los límites de la colección. 3. Para facilitar a las colecciones ser investigadas y publicadas. El valor de las publicaciones y la presentación de la colección a través de las exposiciones y el trabajo educativo está relacionado con la cualidad de la documentación.
>
> Como ha confirmado la Asociación para la Documentacion del Museo (MDA), con un efectivo sistema de documentación tales actividades implicarán todavía mucho esfuerzo: pero serán posibles. Sin un sistema efectivo de documentación muchas de ellas serán imposibles (Museum Documentation Association, Practical Museum Documentation. Museum Documentation System, MDA, Duxford, Cambridgeshire, 1980).[30]

A continuación, previa una referencia sobre la evolución de la documentación del museo desde los años sesenta, expone el desarrollo de la documentación de las colecciones de acuerdo con estos epígrafes: 1. Principios de la documentación. Modelos de datos. Características de un sistema de documentación. 2. Prácticas de documentación. Diseño del sistema. Formulación del resultado. 3. Salvaguarda de la información. 4. Creación de un registro del objeto, con las siguientes fases: Fase 1. Entrada del objeto en el

museo. Fase 2. El museo asigna título al objeto. Fase 3. Se produce el registro permanente del objeto. Fase 4. Utilización de los registros. Fase 5. Procedimientos de control.[31]

Por su parte, la Comisión de Normalización Documental de Museos, del Ministerio de Educación y Cultura español, ha publicado un denso y grueso volumen de 560 páginas titulado *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica* (Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1996),[32] en el que se ocupa programáticamente en tres bloques de: I. La documentación en el museo (1. Fondos museográficos; 2. Fondos documentales; 3. Fondos museográficos y documentales (elementos comunes); 4. Fondos bibliográficos; 5. Administración). II. Área de sistema (6. Utilidades del sistema; 7. Gestión de imágenes). Y III. Estructura de la información (8. Codificación de información). Además, de una *Introducción* sobre Documentación y museos y Desarrollo del proyecto, y unos *Anexos* finales, en los que se incluye: 9. Casos prácticos; 10. Apéndice técnico; 11. Cuadro comparativo: bases de datos de catalogación; y 12. Bibliografía.

3.1. Registro

De la identificación de una pieza se sigue de modo natural la de su registro. Todo objeto que tenga entrada en un museo en primer lugar debe ser inscrito con la asignación de un número en el registro, base del inventario general y de los catálogos –topográfico, sistemático, monográfico, y razonado o crítico–, indispensables –como veremos en el apartado de «investigación y catalogación en el museo»– para conocer adecuadamente la ubicación de las obras, su encaje dentro de las líneas temáticas o el perfil de contenidos del museo, su identificación y análisis pormenorizado, y las conclusiones contrastadas –razonadas o críticas– de una catalogación completa de las piezas.

Las labores de registro, inventario y catalogación de las obras deben ser consideradas dentro de un «sistema de documentación para museos», a ser posible basado en las recomendaciones de UNESCO/ICOM,[33] aunque adquieran matizaciones y variantes diversas, de acuerdo con los peculiares hábitos de los distintos países o instituciones museísticas.[34]

El registro es –en términos de una definición genérica o de carácter enciclopédico– un índice, lista o libro para cosas, hechos y personas. En nuestro caso se trata del control de entrada –y salida– de los objetos del museo, a los que se les asigna un número de orden.[35]

Salvo excepciones de carácter mixto, las formas de entrada de objetos en un museo son de dos clases: 1) Entrada en régimen de propiedad, con tres variantes: a) por adquisición o compra; b) por *donación*; c) por dación; d) por recolección o hallazgo. Y 2) En régimen de custodia: e) en depósito –temporal o indefinido– y f) como préstamo, una forma de entrada –siempre temporal y definida–, que es un tipo de depósito habitual para exposiciones temporales e itinerantes.

Por tanto, sobre estas premisas debe estructurarse cualquier sistema de documentación en un museo (registro, inventario y catalogación), que nos proponemos ahora desarrollar. Todas estas acciones requieren la aplicación de un método adecuado, que incluye al menos la diferenciación entre lo que son los datos de las obras a documentar y los instrumentos o soportes donde deberán asentarse (y cómo) las características particulares y específicas de las piezas.

En el libro de registro de obras en propiedad pueden aparecer las siguientes casillas en las que se asienten los datos correspondientes a estos conceptos:

1. Número de entrada (número de orden)[36] del objeto en propiedad. 2. Fecha de ingreso. 3. Número de Inventario general.[37] 4. Autor o procedencia del objeto. 5. Descripción, naturaleza y título del objeto. 6. Dimensiones. 7. Forma de ingreso en el museo. 8. Número de expediente. 9. Observaciones.

En el registro de depósitos, deberían referen-

ciarse, al menos: 1. Número de orden. 2. Fecha del depósito. 3. Autor o procedencia del depósito. 4. Título o naturaleza del depósito. 5. Dimensiones. 6. Entidad depositaria y lugar del depósito. 7. Contrato, acta u otra documentación sobre la recepción del depósito. 8. Propietario del depósito. 9. Plazo o clase de depósito. 10. Seguros. 11. Cancelación del depósito. 12. Acta y otra documentación. 13. Retorno. 14. Otros datos.[38]

3.2. Inventario

El inventario –que en sentido amplio es una relación valorada del patrimonio de una persona natural o jurídica, con expresión de su activo y su pasivo– es un listado más o menos completo de la totalidad de una parte de los fondos de un museo.[39] «La finalidad del inventario general es identificar un objeto cualquiera del Museo o conocer los fondos del establecimiento con independencia de su significación científica o artística dentro de las colecciones».[40]

Un esquema de los apartados y conceptos que deben estar presentes en un inventario general de los fondos de un museo puede ser, por este orden, el siguiente: 1. Número de orden.[41] 2. Número de Registro de entrada propiedad/depósito. 3. Autor o procedencia del objeto. 4. Título de la obra o denominación según la naturaleza de la misma. 5. Materia, procedimiento y técnica. 6. Dimensiones. 7. Peso. 8. Estado de conservación. 9. Número de negativo fotográfico. 10. Datos descriptivos y complementarios. 11. Forma de entrada en el museo [adquirido, hallazgo, donación, dación, depósito]. 12. Precio. 13. Fecha de ingreso. 14. Expediente número... 15. Catálogo sistemático (datos y número). 16. Catálogo monográfico número... 17. Catálogo topográfico número (y referencia topográfica).

De acuerdo con el concepto señalado de museo como centro de documentación, conviene indicar que dos son las formas más habituales de organizar toda la información: 1) Recogerla y guardarla toda ella especificada en un archivo-carpeta con el mismo número de inventario de la pieza. 2) Recogerla y guardarla en diferentes carpetas-archivos, según el documento. Lo más práctico es guardar en cada archivo su contenido y documentación específica, separando la información permanente de la simplemente administrativa y de gestión.

En cualquier caso, estas dos funciones del registro e inventario de las colecciones de un museo son susceptibles de desarrollo diverso según el soporte que se utilice para asentar los datos, como hemos adelantado: Libros[42] o fichas manuales,[43] o soportes tecnológicos avanzados (electrónicos o informáticos).[44] Pero implica necesariamente la existencia de un departamento de registro en el museo, que no sólo atienda las funciones urgentes del control y registro de las obras, sino que –como veremos al tratar de la «estructura y organización del museo»– se encargue de controlar todos sus movimientos: verticales y horizontales, interiores y exteriores, etc.

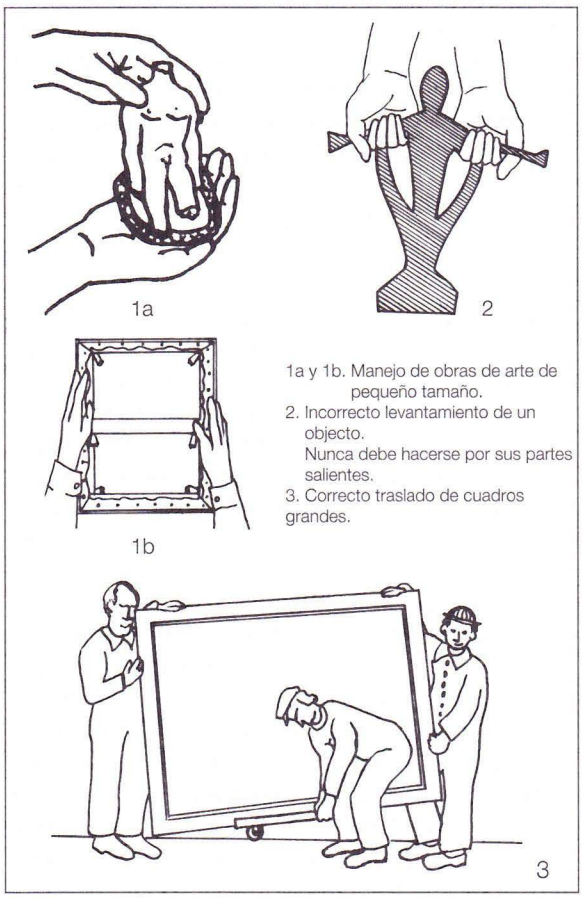
3.3. Informatización

Si la adquisición, donación y depósito de obras[45] para la colección de un museo es un trabajo comprometido para el conservador, no lo son menos las funciones de su registro, inventario y catalogación, que deben conjugar el rigor científico de los datos, con el mejor diseño de este departamento de registro, así como con el adecuado uso de los medios técnicos y tecnológicos más avanzados.

La utilización de los ordenadores en un museo o de una red informatizada interinstitucional son aspectos que poco a poco han acabado por imponerse, especialmente en los centros importantes, dotados generalmente de mayores medios económicos y de más amplios compromisos con el público. Los servicios administrativos internos y los socioculturales han adquirido, así, en los museos –de modo análogo a otras áreas de actividades humanas y culturales (artísticas, técnicas o científicas)– una configuración radicalmente distinta

a la que anteriormente se ofrecía. En el período de tan sólo unos veinte años, el ordenador se ha instalado como un instrumento imprescindible en una institución como el museo, que es también un banco de datos para la sociedad actual.[46]

Así como hemos resaltado las recomendaciones del ICOM para que se utilicen las múltiples facetas de Internet en los museos,[47] debemos recordar también la insistencia del Consejo Internacional para que se informaticen los servicios de estas instituciones. Los museos tienen especialmente la necesidad de configurar una *base de datos* (es decir, la colección completa de datos a que se puede acceder con un sistema de informatización) compatible con otros medios informáticos, y cuidando no sólo el sistema y la manera de configurar la informatización, sino muy particularmente el control y uso de la *terminología*.[48] Porque «los problemas que confrontan los museos no están relacionados con los soportes físicos o lógicos de computación, sino que son inherentes a los procedimientos utilizados para iniciar y administrar proyectos. Si no se determina lo que se quiere hacer o la manera precisa de hacerlo, los museos se lanzan a la informatización con una ingenuidad inquietante».[49]



1a y 1b. Manejo de obras de arte de pequeño tamaño.
2. Incorrecto levantamiento de un objecto.
Nunca debe hacerse por sus partes salientes.
3. Correcto traslado de cuadros grandes.

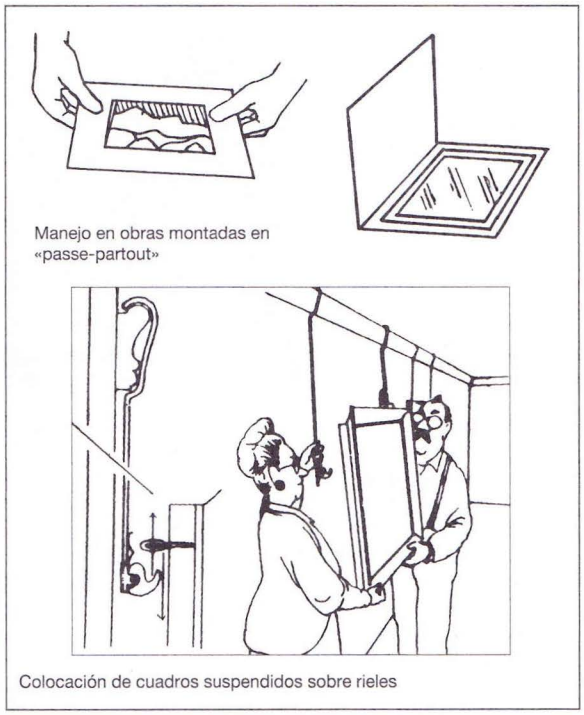
Manejo de obras de arte.

El acierto de esta empresa dependerá del cumplimiento de estas y otras recomendaciones que dictan desde los análisis concretos de sus estudios y reuniones tanto el MCN, Museum Computer Network (Red de Computadoras de Museos), como el CIODOC-ICOM y el CIMI, Computer Interchange of Museum Information Committee (Comité de Intercambio de Información Museística Informatizada). En este sentido, resulta particularmente interesante el número especial que recientemente ha dedicado de nuevo la revista *Museum* al tema de la «Informatización».[50] Una auténtica guía sobre los aspectos, sistemas y normas más adecuados que pueden aplicarse en los museos, en tanto que centros de información, conservación, educación y difusión del patrimonio.

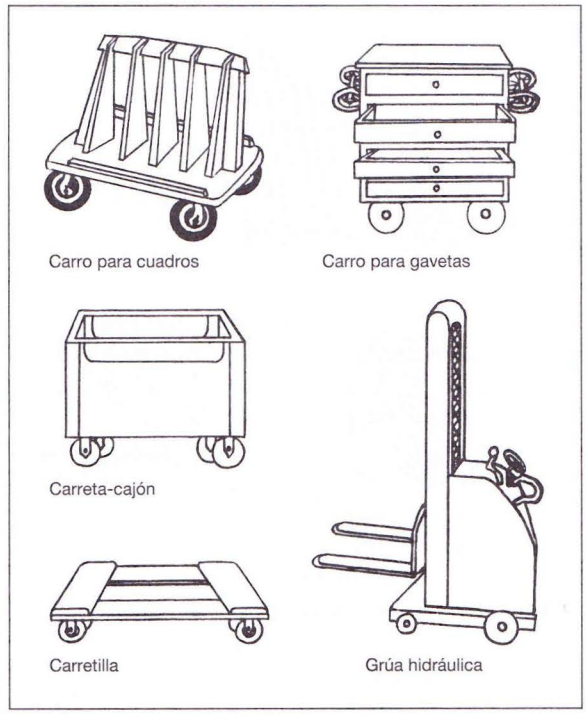
3.4. Control del movimiento de los objetos

Para la mejor protección y seguridad de las colecciones de un museo, pero también para su preservación, estudio y mejor difusión es imprescindible contar con ese bien estructurado Departamento de Registro. Debe ser como la columna vertebral de la institución, por cuanto su cometido es controlar todos los fondos y sus movimientos, tanto verticales (internos), como horizontales (externos), y articular toda la actividad que en este sentido generen los demás departamentos del museo respecto del registro, control y seguridad de las piezas de la colección.

Los fondos de un museo pueden moverse con independencia de que pertenezcan a una



Manejo de obras de arte.



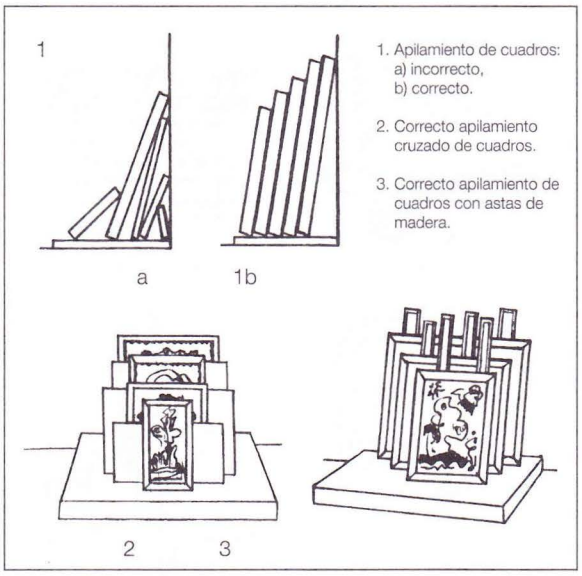
Instrumentos de transporte interior de obras.

colección permanente o a una provisional. Los movimientos verticales (internos) pueden ser de carácter temporal a largo plazo y a corto plazo.

Los movimientos internos a largo plazo se realizan o bien a las salas de exposición o al almacén de reservas. Necesitan la actualización de la signatura topográfica. Los movimientos internos a corto plazo son los producidos por causas circunstanciales, como puede ser su traslado al taller de restauración, al laboratorio de fotografía, a los departamentos científicos de investigación, o a las salas de exposiciones temporales, etc.

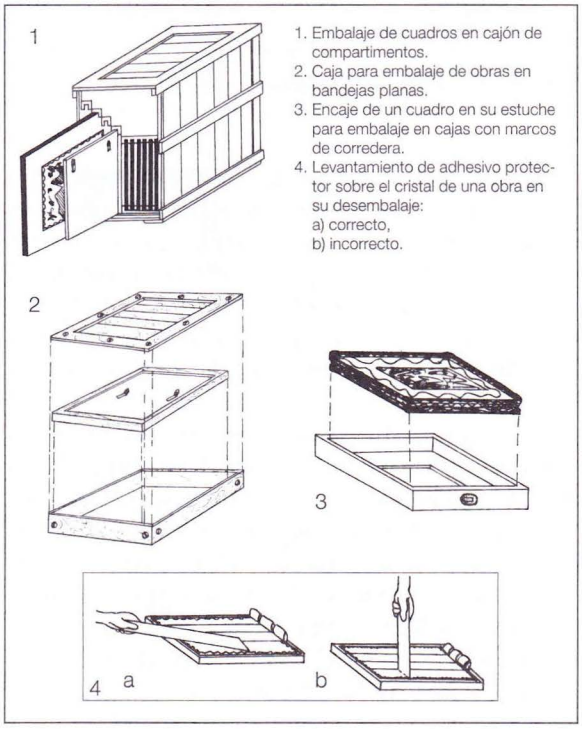
Los movimientos horizontales (externos) son los producidos por el ingreso o la salida de las obras del museo. Pueden ser préstamos, depósitos, propuestas para estudio de adquisición, etc., que entran o salen de la institución; pueden ser obras de la colección permanente o del almacén de reservas que salen al exterior como préstamos de exposiciones temporales, o que regresan. En cualquiera de los supuestos, estos movimientos de obras pueden realizarse por un período corto o largo de tiempo, necesitando la autorización de las máximas autoridades, y el levantamiento de las correspondientes actas de entrega y recepción. En el caso de obras de museos dependientes del Estado en España, se requiere una orden ministerial que autorice los movimientos externos de las piezas, además de los preceptivos informes favorables de los conservadores.

Pero, en definitiva, sea cual sea el movimiento realizado de las piezas, es el departamento de registro el que tiene la clave y la responsabilidad de controlar la entrada y salida de las obras, y del movimiento interno de las mismas, dentro de un organigrama interrelacionado entre los distintos departamentos implicados, incluido el de protección y seguridad, y de anotar y registrar esos movimientos en la base de datos.



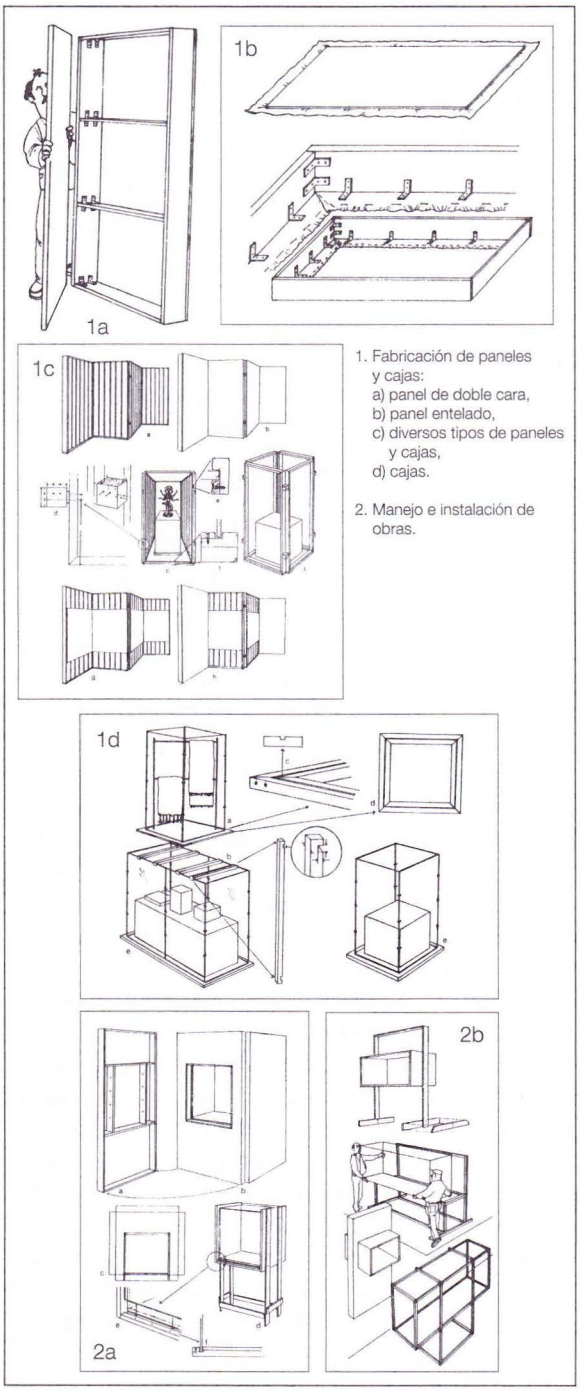
1. Apilamiento de cuadros:
   a) incorrecto,
   b) correcto.
2. Correcto apilamiento cruzado de cuadros.
3. Correcto apilamiento de cuadros con astas de madera.

Colocación de obras en apilamientos.



1. Embalaje de cuadros en cajón de compartimentos.
2. Caja para embalaje de obras en bandejas planas.
3. Encaje de un cuadro en su estuche para embalaje en cajas con marcos de corredera.
4. Levantamiento de adhesivo protector sobre el cristal de una obra en su desembalaje:
   a) correcto,
   b) incorrecto.

Embalaje y desembalaje de cuadros.



1. Fabricación de paneles y cajas:
   a) panel de doble cara,
   b) panel entelado,
   c) diversos tipos de paneles y cajas,
   d) cajas.
2. Manejo e instalación de obras.

Paneles, vitrinas y cajas.

Transporte de obras del Patrimonio en cajas especiales (S.P.S.) por SIT, Madrid.

El *Registrar's Office* es un departamento (puede ser un departamento o una sola persona, depende de la envergadura del museo) crucial en el funcionamiento de los museos en Estados Unidos. Su función es la de catalogar las obras de la colección permanente y de las exposiciones temporales, hacer un seguimiento de las piezas en sus movimientos dentro y fuera del museo, guardando a su cargo toda la documentación al respecto. El *registrar* también tiene a su cuidado las obras de la colección cuando éstas precisen ser trasladadas. Es por lo tanto responsable de supervisar los traslados, y el embalaje de las obras de arte y documentación de las mismas. Se ocupa también de realizar todos los trámites necesarios para el préstamo temporal y/o adquisición de las obras, etc.[51]

4. Investigación de las colecciones

Teniendo en cuenta la heterogeneidad de materiales originales y objetos relativos al conocimiento del hombre y de su entorno que recoge el museo, entre las funciones indispensables que éste debe realizar en la sociedad actual, la investigación científica resulta decisiva no sólo para las tareas de urgente y hasta tradicional cometido (identificación, registro, inventario y catalogación de las obras), sino sobre todo para las que articulan el museo en sí mismo considerado como «centro de investigación y proyección sociocultural».

Para las primeras, y tal como hemos adelantado, se requieren una serie de medios e instalaciones de carácter instrumental –biblioteca, archivo, laboratorio...–, que proporcionen al conservador la cobertura suficiente para un ejercicio garantizado de aquellas operaciones. Sin una rigurosa investigación y la aplicación de una metodología adecuada, así como sin la renovación de las técnicas de laboratorio y el intercambio de información y experiencias entre los diversos museos, muy difícilmente podrán cumplirse en estas instituciones con seguridad y rentabilidad las funciones de conservación y exhibición; pero tampoco las de restauración en su caso y las de difusión cultural.

El museo como «centro de investigación y proyección sociocultural» deviene de sus propios planteamientos y programa. Es consecuencia de sus objetivos como institución, entre los cuales prevalece, en su concepción más actual, la idea de servicio público, la provisión de beneficios a una sociedad que cada vez los demanda con más intensidad participativa. De esta vertiente del museo –como centro de información y documentación, y como banco de datos– nos ocupamos en éste y en los capítulos siguientes.

En orden al procedimiento, la investigación en un museo debe entenderse, antes que como asistencia o provisión de resultados al público visitante o estudioso, como uno de los compromisos internos de los conservadores ante la propia colección: investigar y conocer científicamente las obras para poder catalogarlas con todo rigor, y así difundirlas con seguridad y garantía. Después, podrán disponerse mejor los medios de estudio e investigación al público interesado.

Cuando se trata de museos de arte, por ejemplo, tal y como hemos comentado, los conservadores deben enfocar la investigación aplicando una triple metodología. Primero, la que le proporciona el medio histórico-estético y crítico, como soporte fundamental para el conocimiento de la obra como hecho histórico y hecho artístico que es en definitiva; y tanto desde el punto de vista material y formal, como técnico, conceptual, iconográfico, etc. Segundo, métodos ópticos y físico-químicos, indispensables para el análisis

estructural y compositivo de la naturaleza de las piezas. Y, tercero, la metodología que nace de la aplicación de los medios tecnológicos más avanzados (electrónicos, cibernéticos, informáticos...), que puede proporcionar datos objetivos con que dilucidar[52] cualquier duda de atribución o autentificación de una obra, o responder con seguridad a ciertas dudas planteadas por la constitución, los materiales, las técnicas o la época de una obra.

Dentro o fuera del laboratorio –o en otra unidad de análisis y estudio distinta al propio departamento de investigación del museo, si fuera preciso– el conservador debe asegurar la identificación, datación y autentificación de la pieza. Para ello, el laboratorio se ha convertido dentro del departamento general de investigación del museo, en una unidad absolutamente imprescindible.[53] Se pone en marcha desde el instante mismo en que entra una obra en un museo, a la que hay que analizar visual y fotográficamente –con macro y microfotografías– o con otros medios de reconocimiento científico.

> La primera tarea de los científicos de estos laboratorios es descubrir los materiales de que están hechos esos objetos, cómo y cuándo se hicieron, y asegurarse de que no son copias ni falsificaciones. La segunda tarea, aunque de igual importancia, es la de usar métodos científicos, valiéndose de la tecnología, para la reparación de los tesoros de los museos. Los objetos pueden necesitar reparación y restauración bien al incorporarlos al museo o bien, para salvarlos de los daños sufridos por los avatares de la exposición.[54]

En cualquier caso, los conservadores de museos necesitan estar en estrecho contacto con los científicos y fortalecer cada vez más sus objetivos comunes. En múltiples ocasiones, de los datos suminstrados por el hombre de ciencia o por los laboratorios especializados y de apoyo a los museos[55] dependerán las decisiones y actuaciones de los responsables de la conservación en los museos. El científico, a su vez, deberá ponerse al servicio del estudio de la preservación del patrimonio cultural, pero sin utilizar los objetos en beneficio o como satisfacción de su propio interés científico personal.

Un instrumento habitual en los laboratorios de museos para profundizar en la naturaleza de los materiales de una obra, en su composición y antigüedad, entre otros aspectos, es una cabina conteniendo un contador Geiger, que mide la radiactividad de los materiales, determinando la cantidad de carbono 14 que se encuentra en los objetos. Es éste un isótopo del carbono ordinario que forma parte de todas las sustancias orgánicas y que va desapareciendo de modo muy lento con el paso del tiempo. La medida proporcionada por el contador Geiger del carbono 14 todavía presente en la pieza analizada facilitará su antigüedad o cronología.

Pero la aportación de la ciencia al museo, que se hizo realidad desde que las fotografías fueron tratadas con rayos X, no se agota para la investigación histórica y la conservación patrimonial en el carbono 14 ni en la utilización de los rayos infrarrojos, o en la instalación de espectrometría de emisión de rayos ultravioleta. Como aparece reflejado en la descripción del Conservation Analytical Laboratory, la contribución de la ciencia y las nuevas tecnologías a los bienes culturales en general y a los artísticos en particular continúa abierta y se extiende a los más delicados servicios. Su intervención garantiza los más amplios y los más específicos aspectos del análisis, identificación, datación, conocimiento estético y entitativo, conservación, restauración, etc., de las obras del museo.

Cuando se trata de pinturas, su análisis en el laboratorio del museo se inicia de dos maneras complementarias: con la iluminación rasante, que permite descubrir las particularidades de la superficie, incluidas la orografía del lienzo y las texturas de la actuación pictórica. Y con la utilización de la luz monocroma de sodio para obtener fotografías de gran precisión, al anular el efecto de los colores. La utilización del microscopio y del microscopio electrónico, proporcionando detalles fotográficos a gran escala (un microscopio electrónico puede pasar de los 40.000 aumentos), se utiliza muy frecuentemente para el análisis comparativo de la pincelada, de las texturas y de otros

caracteres de un lienzo con otro seguro del mismo autor.[56]

El análisis espectroscópico de los pigmentos añade datos de mayor seguridad a los estudios de la naturaleza química de los colores empleados en una pintura, cuando se realizan por medio de la luz polarizada y usando los prismas de Nicol. El análisis de espectrometría facilita el conocimiento de cada molécula de los pigmentos. También por comparación de los componentes químicos de una obra con los auténticamente seguros –existen atlas de espectrografía artística que contienen espectrogramas de referencia– puede deducirse la falsificación o no de una pintura.

La fluorescencia de las sustancias irradiadas se ve intensamente excitada en la zona de la llamada luz negra, próxima a los rayos ultravioleta. Cuando se aplica a una superficie que ha sido alterada o repintada se desvelan estas anomalías, entre las que suelen aparecer signos o firmas falsas, u otros elementos espúrios. Los rayos X,[57] mejor que los infrarrojos, facilitan el estudio de la estructura interna de un lienzo. Por este medio pueden descubrirse todos y cada uno de los pasos y capas –incluso hasta el primer esbozo lineal–[58] que el artista ha ido superponiendo en la realización de su pintura. El conocimiento de la estructura de una obra proporciona numerosos e importantes datos de información sobre su propia realidad.[59]

La espectrografía puede desvelar, por ejemplo, que el supuesto bronce de una escultura de la época romana –como ha sucedido en numerosas ocasiones– era tan sólo puro cinc. O, como en el caso de análisis de bronces egipcios en el laboratorio del Louvre, la espectrografía de una conocida esfinge sometida a los rayos de alta frecuencia emitió radiaciones de cobre, peltre y plomo, los metales que contiene la aleación de la escultura. La estatuilla de Osiris Luna, también de la colección del Louvre, fue asimismo analizada mediante la instalación de espectrometría de emisión en el sistema de rayos ultravioleta.[60]

En la función investigadora de un museo, el laboratorio se presenta, por consiguiente, como un medio cada vez más necesario para ciertas funciones de carácter científico. Unido este trabajo a la profundización histórico-crítica de las piezas, a la ayuda tecnológica y a los intercambios de resultados con otros museos, el conservador estará en la mejor de las condiciones para afrontar la catalogación razonada de los objetos de un museo y su publicación. Sólo puede garantizar estas funciones una rigurosa y continuada dedicación científica.

4.1. Catalogación

Debemos tener presente que la catalogación, como el registro y el inventario de las obras de un museo, pertenece de hecho a esa actividad más amplia que es la documentación. Pero tanto la catalogación –y en sus términos también el registro y el inventario–, como sobre todo la documentación en sentido integral no pueden ser sino resultado de una cuidadosa investigación. De ahí que tratemos de la catalogación después de haber insistido en la labor investigadora del museo.

Un catálogo suele definirse genéricamente

> como la ordenación de la totalidad o de una parte de los datos de un museo, estableciendo unas categorías previas. Pueden existir tantas clases de catálogos como se desee: de artistas, de nombres, de objetos, de situación en el museo, etc. [...] Catalogar quiere decir numerar y juntar; de hecho significa dividir los datos en subdivisiones comprensibles. El libro de registro puede considerarse como un catálogo, ya que los datos de los objetos están ordenados por números de registro correlativo. [...] Pero no hay que confundir el catálogo con el libro de registro. Los catálogos se utilizan para facilitar el servicio de los sistemas de documentación y para tener acceso más fácil y rápido a las informaciones que se usan más a menudo.[61]

La catalogación –es decir, la investigación que configura los catálogos– de los objetos coleccionados en un museo es labor irrenunciable de los conservadores. Según los criterios que se establezcan y la naturaleza y perfil de las colecciones del museo se concretarán los distintos tipos de

catálogos. Analizamos brevemente cuatro modalidades: catálogo topográfico, catálogo sistemático, catálogo monográfico y catálogo razonado o crítico.[62]

El catálogo topográfico atiende y especifica con todo detalle la ubicación de las obras en un museo, con acompañamiento de datos y comentarios a la influencia del medio, de la instalación y posibles cuidados especiales respecto de su protección, seguridad, vicisitudes diversas, etc. Es decir, si está expuesta en las salas permanentes: en qué sala, en qué pared, panel, plinto, vitrina, etc. Si está en los almacenes de reservas: en qué peine, mechinal, estantería, anaquel, vitrina, embalaje...; o en qué carpeta, portafolio, estante, ubicación especial por razón de la temperatura y humedad relativa (en una cámara especial o un frigorífico: por ejemplo, negativos fotográficos en color), etc.

El catálogo sistemático tiene como fin

> dar a conocer los objetos del museo en relación con el cuadro artístico, arqueológico o histórico del territorio o comarca que alcanza su área de acción, y que convenga a las necesidades docentes y científicas del mismo. El catálogo sistemático es el resultado de la clasificación de los objetos en el museo según un orden científico conveniente a la naturaleza de los fondos y a las características históricas, artísticas y arqueológicas de la comarca a que corresponden. Ese orden científico no puede señalarse a priori, ni aplicarse en general a todos los museos; pero sí se pueden dejar señaladas las líneas generales de clasificación, según un criterio histórico, en el que quepan, con la suficiente elasticidad, las particularidades que convenga adoptar en cada museo.[63]

El catálogo sistemático –de modo análogo al «catálogo de materias» en una biblioteca, que debe regirse según la CDU– ordena y presenta los fondos del museo de acuerdo con las civilizaciones, las culturas, los temas, la iconografía, los movimientos y tendencias (en museos de arte), los estilos, las técnicas de producción o artísticas, etc. Proponemos el siguiente esquema para elaborar el catálogo sistemático –respetando, por supuesto, la normativa de la CDU– en fichas, en páginas de un libro o informáticas:

A) Criterios: I. Datos cronológicos. II. Cultura o movimiento artístico. III. Sección o estética. IV. Serie o época. V. Otros.

B) Datos complementarios:

a) Registro de entrada $\frac{\text{Propiedad}}{\text{Depósito}}$ número

b) Inventario general núm... c) Catálogo monográfico núm.... d) Catálogo topográfico núm...

C) Conceptos:

1. Clasificación y naturaleza del objeto. 2. Autor o procedencia. 3. Materia, soporte, procedimiento y técnica. 4. Dimensiones. 5. Estado de conservación. 6. Negativos fotográficos núms....7. Síntesis histórica, estética y técnica. 6. Variantes. 7. Bibliografía. 8. Observaciones. 9. Otros datos.

> En el catálogo monográfico se reunirán y agruparán todos los antecedentes, noticias, trabajos, estudios y observaciones a que hayan dado lugar cada uno de los objetos del museo. [...] Es un repertorio abierto constantemente a la entrada de nuevos datos. No supone la redacción de las monografías por los conservadores, sino el acopio de los materiales para la redacción de aquéllas, las cuales, sin embargo, deberán ser hechas por los conservadores. En el catálogo monográfico se incluirán, sin distinción, todos los objetos del museo, sin otra condición que la de ser originales. Cada uno de los objetos será inscrito en una carpeta [...].[64]

El catálogo monográfico es, en realidad, el «expediente científico» de cada obra del museo. Su ficha de datos debe contener o resumir todos los contenidos de los catálogos anteriormente citados, además de acoger los más particulares y no contemplados en aquéllos. El repertorio global de datos debe alimentar sobre todo la redacción del catálogo razonado o crítico. El monográfico necesita un soporte manual –archivo, fichero, carpeta, etc.–, donde suelen incluirse todos los documentos referidos a cada obra, aunque puedan informatizarse –incluyendo imágenes y gráficos–, pormenorizados, todos los datos de su historial.

El catálogo razonado o crítico no sólo clasifica científicamente las obras de un museo, sino

que también las describe, discute, desentraña su historia, las valora e interpreta con la mayor objetividad. Es resultado en muchos sentidos de la buena elaboración de los anteriores. Normalmente, el catálogo razonado o crítico consta de tres partes: una primera introductoria (características generales); una segunda, de desarrollo profundo de todos los aspectos de las obras –el catálogo propiamente dicho–; y una tercera, como apéndice documental.

Los catálogos razonados lo pueden ser de todas las obras de la colección de un museo, ordenadas según un criterio determinado (cronológico, temático, por materias, etc.) o –como suele ser habitual en la mayor parte de los museos de arte– por autores, ordenados los artistas alfabéticamente y cronológicamente sus obras. Esta catalogación incluye el establecimiento previo de una serie de siglas y su significación para ser traducidas correctamente, como puedan ser las abreviaturas (de nombres, títulos, técnicas, bibliográficas, etc.) o aquellas que en los museos de arte se refieren a los procedimientos, géneros o técnicas artísticas utilizados por los diferentes autores, y que constituyen las secciones o departamentos del propio museo: pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía, vídeo, instalaciones, montajes, etc.

De este modo, admitido por ejemplo que la sigla P= pintura; E= escultura; D= dibujo; Ag= aguafuerte; Lt= litografía; Se= serigrafía; F= fotografía; Vi= vídeo; Di= diseño; A= arquitectura; Ins= instalaciones; Mon= montajes, etc., debe establecerse un orden en la catalogación que contenga, al menos los siguientes puntos, en el «catálogo razonado de obras»:

1. Cada obra irá acompañada de una reproducción fotográfica (y referencia a otros medios de reprografía).

2. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística.

3. Le seguirá un número que corresponderá al número de orden del catálogo.

4. A continuación aparecerá el título más seguro y reconocido de la obra (o, en su caso, «sin título»).

5. Lugar donde se realizó la obra.

6. Fecha de realización –lo más exacta posible: día, mes y año– o de atribución de la obra.[65]

7. Es recomendable que las obras aparezcan por orden cronológico en la catálogo.

8. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra.

9. Medidas (altura x anchura x profundidad, esta última cuando se trate de objetos tridimensionales), en centímetros (cm) normalmente, cuando son obras de tamaño medio a grande; las muy grandes, como extensas superficies murales, en metros (m); las láminas o planchas de los grabados, litografías, etc., se miden en milímetros (mm), y normalmente también los dibujos.[66]

10. Firmado –y rubricado, si lo está–, y el lugar donde esté en la obra.[67]

11. Si aparece fechada la obra por su autor y dónde.

12. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra.

13. Procedencia y propietario actual.

14. Número de catálogo del museo propietario de la obra, o de la Colección o Fundación.

15. Vicisitudes en la realización de la obra.

16. Vicisitudes en la procedencia o de los diferentes propietarios.

17. Otros títulos o nombres por los que se la conoce o se le atribuyen a la obra.

18. Descripción pormenorizada de la obra (incluyendo posibles referencias históricas, estéticas, temáticas, etc., y relación que guarda con otras del mismo autor o de otros artistas).

19. Exposiciones en que ha participado.[68]

20. Diagnóstico y curriculum de la obra respecto a su conservación y restauración.

21. Características particulares respecto de su exposición, instalación, iluminación, protección, transporte, enmarcado, etc.

22. Textos literarios o provenientes del autor sobre la obra, si existieran (entrevistas, opiniones, anécdotas, etc.).

23. Fuentes iconográficas y documentales so-

bre su origen, realización, influencia, repercusiones socioculturales, etc.

24. Bibliografía. De cuatro tipos: a) monográfica sobre la obra; b) monográfica sobre su autor, pero se la estudia entre otras; c) general: la incluye como objeto de estudio o la cita; d) en la que aparece reproducida, aunque no se la estudie, describa o cite textualmente.

En el catálogo razonado podrán y deberán desarrollarse en profundidad crítica los aspectos histórico-estéticos, sociológicos y lingüísticos de la obra, así como los relativos a la biografía, evolución, significación y repercusiones del autor en su propia dimensión creativa y en el contexto de su época, su estética o estilo. Sugerimos este esquema para el «catálogo razonado de artistas»:

1. Apellidos y nombre del artista. 2. Nombres o seudónimo por los que se le conoce. 3. Fecha y lugar de nacimiento. 4. Fecha y lugar de fallecimiento. 5. Lugares de residencia y períodos (con indicación de fechas, países, ciudades, etc.). 6. Nacionalidad (o nacionalidades del artista). 7. Procedimientos o especialidades de expresión artística (escultura, pintura, dibujo, grabado, fotografía, cine, vídeo, diseño gráfico, etc.). 8. Períodos fechados de actividad artística (lo más concretos y razonados). 9. Galerías, marchantes, mecenas o patrocinadores del artista. 10. Formación académica artística. 11. Formación investigadora (innovación y madurez técnica, formal, conceptual, etc.). 12. Aprendizaje e influencia de otros maestros. 13. Maestrado sobre otros artistas. 14. Premios y reconocimientos (con especificación de título, categoría y fecha de obtención). 15. Exposiciones individuales y colectivas.[69] 16. Contexto estético y sociocultural de la época del artista. 17. Bibliografía.[70]

Sólo las consideraciones rigurosas y científicas serán las que consigan el verdadero y cabal conocimiento de las obras, y las que harán de este tipo de catálogo un auténtico instrumento sociocultural del banco de datos que debe ser el museo.

5. Preservación y conservación de las colecciones

La función de conservar los bienes culturales es, sin duda, uno de los compromisos más complejos que ha adquirido el museo desde la perspectiva de su configuración y definición convencionales, de acuerdo con la propuesta y el impulso del ICOM. El museo así concebido[71] –diferente al heterodoxo o alternativo, como veremos– es una pieza de singular importancia en el entramado de los medios que la sociedad ha dispuesto para salvaguardar el patrimonio y así poder transmitirlo a las generaciones venideras.

«La consideración de la preservación de los «recuerdos» conduce naturalmente a lo que es la preservación de los especímenes», afirmaba en 1960 Douglas A. ALLAN. Y añadía: «Es tan vasto este tema que sólo puede ser intentado aquí un bosquejo de las responsabilidades del conservador de museo. La preservación debe significar la protección del objeto contra el proceso natural de destrucción por deterioro físico o químico o contra el ataque por organismos tales como mohos o peste de insectos. Éstos varían muy ampliamente de acuerdo con la naturaleza y composición del espécimen y las condiciones climáticas locales».[72]

Veintidós años más tarde, Philip R. WARD exponía y defendía la tesis siguiente:

> Todo lo que realmente conocemos sobre nosotros mismos y sobre nuestro mundo proviene del pasado. Y todo lo que conocemos verdaderamente del pasado es aquella parte que ha sobrevivido bajo la forma de objetos materiales. Solamente una pequeña fracción de nuestra historia está consignada en la literatura, y la literatura está sujeta a los errores de interpretación humanos. Sólo los especímenes materiales de la historia natural y humana son indispensables, ya que son la materia prima de la historia, los hechos innegables, la verdad sobre el pasado. La conservación es el medio a través del cual preservamos. Es un acto de fe en el futuro. La principal tarea de un museo es preservar aquellos objetos del pasado que están a su cargo para las generaciones presentes y futuras[73]

El propio Ward volvía cuatro años después a detenerse con profundidad en el concepto de la conservación, y desarrollaba su doctrina amparándose en las funciones de los museos. «Por definición –escribía–, los museos cumplen cuatro funciones básicas: coleccionar, conservar, investigar y presentar e interpretar sus colecciones. La conservación es la principal de estas responsabilidades, pues sin ésta, la investigación y la presentación son imposibles y la colección pierde sentido. La conservación es una técnica al servicio de la preservación.»[74]

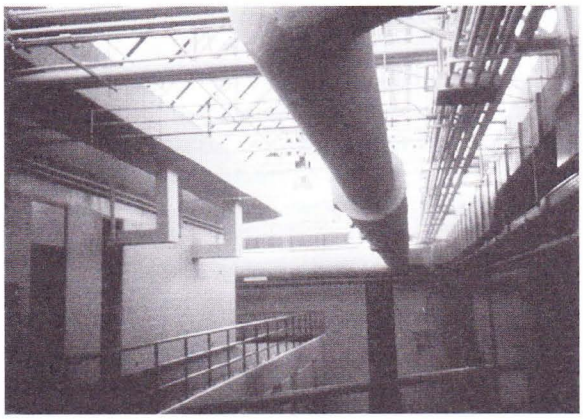
La evolución del museo y el progreso de los métodos científicos y tecnológicos que se aplican actualmente han convertido a la conservación en punto de encuentro de muchos de los aspectos considerados esenciales tanto para la investigación como para la salvaguarda de la colección, incluido el trabajo de laboratorio. Al fin y al cabo, los cometidos del museo como institución pública al servicio de la sociedad y de su desarrollo son los de conservar toda manifestación de interés de la actividad humana, investigar este patrimonio cultural, educar con él a la Humanidad y entrenener su ocio.

Desde este punto de vista, la conservación de los bienes culturales antes de los años 1980 solía distinguir ya con matices particulares tres áreas o estadios generales de la preservación, conservación y restauración, correspondientes a un solo proceso, el museológico y patrimonial. La preservación (referida a las condiciones favorables del ambiente físico y material en que deben encontrarse las colecciones; en el sentido de que el ambiente físico las proteja por sí mismo) se identificaba ya de hecho con la conservación preventiva (los medios técnicos y la técnica utilizados para evitar el deterioro material de los objetos en un museo), y se diferenciaba lo que es la restauración (en cuanto intervención para recuperar o restituir, o para detener el deterioro de una obra, pudiendo ser una parte de la conservación material, pero no a la inversa), y de lo que es la propia conservación patrimonial o museológica (es decir, una conservación integral, por cuanto incluye las condiciones propicias medio-ambientales, junto con el cuidado y salvaguardia material de los objetos, pero además añade a éstos la dimensión de la conservación y dinamización socioculturales de las colecciones).

La diferencia aparecía ya como real desde estos supuestos y las definiciones convencionales del diccionario, para el que preservar es «proteger o librar anticipadamente a una persona o cosa de algún daño o peligro», mientras que conservar es «mantener una cosa de manera que no se pierda o deteriore», y restaurar es «reparar una obra del deterioro que ha sufrido». La conservación preventiva en cambio, aun existiendo desde hace tiempo como un viejo concepto en el mundo de los museos, ha requerido un decantamiento conceptual y un tratamiento específico más lento. Pero sobre todo, ha exigido un cambio de mentalidad y una mayor organización durante esta última década, desde que fuera establecida y admitida oficialmente una definición técnica de la preservación a mediados de los años ochenta, en el conocido documento «El conservador-restaurador: una definición de la profesión», y como parte de la actividad del profesional denominado desde entonces conservador-restaurador[75]. Texto que, en una comparación con posiciones y escritos de autores diversos, parece diferir de algunos en la concepción al menos de la preservación y la conservación.[76]

Por ejemplo, Georges Henri Rivière y Gilbert Delcroix venían defendiendo, y lo mantenían en su publicación, una postura diferente de la expresada en el documento, al afirmar que la preservación «engloba a la vez la conservación y la restauración». (No es la conservación la que incluye a las otras dos.)

> El estado material de las obras de arte y otros objetos muebles del museo –escriben– depende de los materiales que los componen, de sus interrelaciones y de los medios a los que han sido expuestos en el curso de su existencia. La preservación depende de un conjunto de documentación de exámenes y de tratamientos realizados en el marco de una institución, el museo, con vistas a identificar los objetos, datarlos y asegurar su transmisión a las generaciones venideras. Ello dependerá no solamente de los tratamientos que se podrían exigir, sino también de su mantenimiento en un medio favorable.[77]



Museum Support Center, Smithsonian Institution, Maryland, Washington, D.C.

Por consiguiente, este concepto de preservación está enfocado a la conservación museológica o patrimonial, por cuanto se le supone imprescindible para poder cumplir su función sociocultural.

Sarah Staniforth, en cambio, concede a la conservación un protagonismo o un papel más amplio, al incluir bajo este concepto los de preservación y restauración, cuando escribe: «La conservación es comprendida ahora abarcando tanto la preservación como la restauración.»[78] Para Philip R. Ward, recordémoslo, «la conservación es el medio a través del cual preservamos», defendiendo la conservación como «una técnica al servicio de la preservación».

Con independencia de estas matizaciones y por encima de los diversos puntos de vista de los profesionales del área en la época anterior a los años 80, lo que sí es cierto es que el término y el concepto «conservación» implicaban e implican una serie de connotaciones históricas, socioculturales, científicas y técnicas encaminadas al mantenimiento y transmisión al futuro del patrimonio cultural. Esa realidad en gran parte heredada que, cuando se habla de ella, y como afirma Gaël de Guichen, «el público y las autoridades, fascinados por la edad, la belleza o el mensaje de los objetos o monumentos que han perdurado durante siglos, olvidan que esa belleza o ese mensaje tienen por soporte un material esencialmente perecedero».[79]

Sea como fuere, y más allá de las indicadas apreciaciones de matiz que defendemos entre preservación (o sea, condiciones previas medioambientales adecuadas para la colección) y conservación preventiva (es decir, la acción positiva y la técnica para evitar su deterioro en el museo), no encontramos mayor dificultad para fusionarlas como dos caras de una misma realidad de la conservación patrimonial. Pero lo cierto es que no existe unanimidad entre los especialistas a la hora de situar en el orden conceptual y funcional del proceso los conceptos y actividades de la preservación, conservación y restauración, ni tampoco desde la perspectiva de la delimitación de las particularidades operativas de cada uno de ellos, comenzando incluso con el uso de la terminología. La triple actividad de la preservación, la conservación y la restauración continúa propiciando diferencias y debates.

En el documento citado se dice textualmente: «La conservación, actividad del conservador-restaurador, consiste en el examen técnico, la preservación y la conservación/ restauración de bienes culturales:

El examen es el primer paso que se lleva a cabo para determinar la estructura original y los componentes de un objeto, así como el alcance de los deterioros, alteraciones y pérdidas que sufre y la documentación sobre los descubrimientos realizados.

La preservación es la acción emprendida para retardar o prevenir el deterioro o los desperfectos que los bienes culturales son susceptibles de sufrir, a modo de control de su entorno y/o tratamiento de su estructura, para mantenerlos el mayor tiempo posible en una condición estable.

La restauración es la actividad llevada a cabo para rendir identificable un objeto deteriorado o con desperfectos, sacrificando el mínimo de su integridad estética e histórica».[80]

Se trata de salvar y mantener ese soporte material al que se refiere Gaël de Guichen. Pero, evidentemente, no por sólo una pura razón de integridad física de los bienes culturales, sino por cuanto de esa existencia material el conservador

debe extraer y difundir lecciones de comprensión de la evolución cultural de la Humanidad.

El propio Guichen diferenciaba de hecho en ese tiempo las funciones y cometidos de los distintos profesionales respecto de la conservación que hemos denominado patrimonial y museológica, al hacerse estas preguntas:

> ¿Están preparados los responsables del patrimonio, es decir, los arqueólogos, arquitectos, archiveros, bibliotecarios, conservadores, especialistas de laboratorios, museólogos o restauradores, etc., para hacer frente a estos peligros cada vez más numerosos?

(Se refería Guichen al deterioro creciente del patrimonio cultural, tanto de bienes muebles como inmuebles.) Su contestación fue contundente:

> Exceptuando algunos casos, la respuesta es negativa. Basta comparar los programas de formación y los concursos destinados a esos especialistas, desde hace treinta años, con los actuales. Rara vez la conservación forma parte integrante del programa y, en los casos en que figura, a menudo cede su lugar a la restauración.[81]

Transcurridos ya unos quince años desde que Guichen realizara estas manifestaciones, la situación ha variado substancialmente. Así ha podido comprobarse a lo largo de las décadas ochenta y noventa, debido a muchos factores, incluidos la permanente actividad de este reconocido especialista del ICCROM, el desarrollo tecnológico aplicado y la labor de otros muchos profesionales e instituciones. Sobre todo, nos encontramos en condiciones apropiadas para verificar hasta qué punto se está consolidando el concepto y el tratamiento de la conservación preventiva, después de estos tres lustros. Pero para llegar a este esperanzado momento actual, han sido necesarios una muy lenta evolución, y un «cambio profundo de mentalidad», a lo largo incluso de siglos.

5.1. Antecedentes de la conservación preventiva

Por más que pueda encontrarse una cierta analogía y homologación, sólo en muy pocos y limitados aspectos se parecen los diversos y multiplicados peligros que acechan al patrimonio cultural en nuestra sociedad de consumo a los factores que a lo largo de la historia han producido el deterioro o la desaparición de tantos bienes culturales. Han sido en especial los actuales elementos deteriorantes y la decidida actitud de enfrentamiento técnico y profesional contra sus efectos, los factores que han resultado finalmente más decisivos para el desarrollo de la conservación preventiva en la segunda parte de nuestro siglo.

Por consiguiente, en un sentido rigurosamente técnico, podemos afirmar que los conceptos de conservación-restauración y conservación preventiva son propios de esta situación actual, aunque no resulten verdaderamente nuevos. Han estado mucho tiempo en el ambiente y en el entorno de los museos y el patrimonio, siglos incluso. De ahí, que también podamos rastrear sus antecedentes, más allá incluso del siglo XIX, aunque su dimensión o transcendencia resulten fundamentalmente testimoniales en muchos casos.

Si la propia realidad del coleccionismo en las diferentes culturas y civilizaciones de la historia humana y la llegada a nuestros días de muchos de sus tesoros o bienes culturales evidencian una casi innata preocupación del ser humano por conservar sus riquezas patrimoniales, algunos datos históricamente constatables demuestran que en algunos períodos y culturas antiguas concretas ya puede hablarse de una cierta actitud positivamente enfocada a la conservación.

Fue Jean Jacques Rousseau, figura egregia del pensamiento de la Ilustración, quien manifestó con perspicacia en los umbrales del nacimiento moderno del museo que «el primer sentimiento del hombre fue el de su existencia, el segundo el de su conservación». Una convicción del filósofo francés que coincide con los más antiguos testimonios que tenemos sobre la Humanidad y el constante esfuerzo del hombre a lo largo del tiempo por conservar sus objetos y útiles. Los antropólogos nos recuerdan que el hombre más primitivo, al contrario que un simio que puede utilizar una vara como arma y que inmediata-

mente la tira después de utilizarla, guarda ese útil como suyo para que sea de nuevo usado y hasta que ya no pueda servir más. Con lo que entra en conocimiento de su manejo, se familiariza con su empleo y es así empujado a perfeccionarlo. La conservación se revela entonces como un factor esencial de evolución y progreso.

El instinto por el cultivo de la conservación se manifiesta también en la constante humana desde sus orígenes de prolongar el sentimiento de la vida terrestre mediante los objetos que el difunto había acumulado en vida y que, junto con alimentos y otros útiles, puedan ser los apropiados para mantenerse en ese estado en el más allá.

Desde el paleolítico a los antiguos egipcios, pasando por los pueblos de las más antiguas civilizaciones mesopotámicas, los escitas o los vikingos, etc., la idea de la conservación va unida tanto a la idea y patrimonio funerarios, como a todo lo que concierne al tema de lo divino. No sólo los egipcios, sino también los griegos hasta la época helenística, mantuvieron su idea de la conservación patrimonial de lo sagrado construyendo en piedra templos y tumbas, mientras que las residencias terrenas de hasta los propios soberanos eran fabricadas en materiales muy perecederos. Los griegos, en particular, habitaban casas pobrísimas, mientras que los templos eran normalmente construcciones suntuosas.

Pero además, como hemos adelantado, en cualquiera de las épocas clásica griega, helenística o romana, por ejemplo, los datos sobre el coleccionismo y la acumulación de tesoros son paralelamente constatables a la creación incluso de numerosos centros para la exposición y conservación de obras de arte. El propio Pausanias en su *Descripción de Grecia: Ática y Laconia* nos habla cómo en el Poecilo de Atenas se untaban de pez los escudos votivos para evitar la corrosión; o cómo la *Atenea Partenos* de Fidias se protegía en el Partenón de la sequedad de la atmósfera colocando a sus pies depósitos de aceite para evitar la disgregación de su estructura criselefantina. En Pérgamo, además de las salas para la conservación de los libros, la biblioteca tenía otra de honor para las reuniones académicas, conteniendo esculturas de filósofos, poetas e historiadores. Es decir, una especie de museo histórico, tradición que llegaría a los tiempos del renacimiento italiano.

Por otra parte, al describir la pinacoteca de los Propileos en la Acrópolis de Atenas, el propio Pausanias aparece de nuevo como un precupado precursor de la conservación al ofrecernos una pincelada de examen sobre el estado de las pinturas, y achacando su situación al medioambiente físico, cuando afirma textualmente: «A la izquierda de los Propileos hay un edificio que contiene pinturas, y en las que el tiempo no ha sido causante de que estén oscuras...».[82]

En los templos griegos se conservaban los tesoros constituidos por los exvotos de los fieles, como nos recuerda Germain Bazin. «Periódicamente –afirma–, para hacer sitio, los sacerdotes elaboraban listas de sobrantes que sometían al consejo del templo; como nada se debía destruir, los objetos sin valor se hundían en los fosos de ofrenda o *favisae*: el del templo de Hera Argiva, en las fuentes de Selé, en Campania, ha dado a los excavadores modernos treinta mil exvotos, para los que se ha tenido que construir un museo especial en Paestum. Los objetos de metal preciosos, pero considerados como de poco valor artístico, se enviaban a la fundición para convertirlos en lingotes que contribuían a la fortuna del dios. Las piezas de calidad artística se conservaban con cuidado; los sacerdotes procedían a la reparación de las dañadas por algún accidente, por el tiempo o por el uso.»[83]

Históricamente, el *mouseion* griego está asociado a los santuarios consagrados a las Musas, y a escuelas e instituciones filosóficas y científicas. El famoso *mouseion* de Alejandría, creado por Tolomeo Soter o Tolomeo Filadelfo en el siglo III a. C., fue un museo científico, mientras que las obras artísticas eran conservadas por los Tolomeo en su palacio. Los romanos heredaron este mismo sentido para su *museum*, aplicándose incluso este nombre a las villas particulares como sedes de escuelas filosóficas. Pero el *museo* en su realidad

más cercana a la actual aparece ya en el siglo II a.C. impulsado por los príncipes griegos del Oriente, y tendrá en sus herederos romanos un destacado desarrollo, aunque con un perfil totalmente diferente, ya que promoverá la conservación de las obras de arte pertenecientes a las épocas arcaica y clásica no en función de su carácter religioso, sino en el de sus cualidades estéticas.

«La obras de arte –apunta también Bazin– eran tan preciosas que se preocupaban de protegerlas contra los peligros de la guerra. Algún tiempo después del año 174, Pausanias pudo ver en el *Heroeon* de Alejandría un vasto depósito de estatuas de todas las épocas reunidas allí precipitadamente para sustraerlas al pillaje cuando la ciudad estuvo amenazada.

La posición de los romanos con respecto a las obras de arte puede quizá compararse a la de los americanos modernos con relación a las obras producidas por la civilización occidental; el reunirlas pagando buenos precios por ellas es un elemento de prestigio, ligado al poder y a la riqueza.»[84]

Sabemos que los romanos reunían obras de arte en los templos y en los pórticos, confiando su guarda a funcionarios que llamaban *aeditui* (guardas de templos), y que existían especialistas que practicaban la restauración de piezas dañadas. Los remedios que se aplicaban resultaban a veces, como hoy en día, peores que los daños ocasionados. Pero también se tenía mucho cuidado en construir edificios destinados a recibir las colecciones y a asegurar su buena presentación y su mejor conservación.

Una figura excepcional que lo constata es Vitruvio, arquitecto de la época de Augusto, cuyo tratado *De architectura* ha llegado imperecedero hasta nosotros. Recomienda ya situar las pinacotecas al norte, donde la luz es más estable, y las bibliotecas al naciente, porque «el poniente y el mediodía están sujetos a la humedad de los vientos», que hacen nacer los gusanos y desarrollarse los mohos.[85]

La mentalidad del lejano oriente respecto de la conservación es un poco diferente. La civilización china, por ejemplo, entiende este concepto unido a un sentido filosófico, todo lo pasado es considerado como venerable o sagrado. Tienen un gran sentido del valor simbólico y representativo frente al casi monolítico valor original de la obra de arte en occidente. Los chinos han ejercido, no obstante, un enorme cuidado sobre su patrimonio cultural, y especialmente sobre las pinturas de sus colecciones, cuya conservación y restauración han sido realizadas a lo largo del tiempo por pintores con los medios y los materiales originales que conservaban los monasterios. Y han perpetuado el valor de las antiguas imágenes a través de copias, muchas de las cuales han llegado hasta nuestros días, desde las realizadas en la época Song.

Por su parte los japoneses, influidos en tantos sentidos por los chinos, ofrecen un dato excepcional a nuestro juicio, que es el de haber heredado muy tempranamente el gusto por el museo. Pese a ser éste, en su formulación actual, un invento europeo que se ha exportado al resto del mundo, Japón cuenta con el museo probablemente más antiguo del mundo, construido expresamente para albergar y conservar un importante patrimonio. Es el Shôsô-in del monasterio de Todaiji de Nara, cerca de Kioto, construido en el siglo VIII para recibir los tesoros del emperador Shomu, muerto en el 756. Su material, la madera, ha sido renovado muchas veces, y ha contribuido sin duda a la notable conservación de las obras que guarda –entre ellas, gran cantidad de telas–, ya que posee buenas cualidades para absorber o condensar la humedad atmosférica, esto es, resulta un buen regulador higroscópico.

Frente a la antigüedad, y transcurrido un cierto período de sombra que sucede a la caída del Imperio Romano, la edad media ha sido desde el siglo XI un período dominado más por la creación y la evolución que por el afán de la conservación, aunque sí podamos apreciar algunas actitudes conservacionistas importantes en torno al gran desarrollo de los monasterios y a los tesoros de las catedrales. Sólo a partir del siglo XIV es cuando los coleccionistas ambicionan las obras y tesoros acumulados, y se es-

timula la conservación de las colecciones. Los monumentos antiguos, sin embargo, derruidos o semiderruidos, sabemos que han sido sistemáticamente utilizados como canteras, en una actitud pasiva cuya tónica permanecerá lamentablemente incluso hasta el siglo XVII.

En el renacimiento se impulsa la conservación y restauración de las antigüedades. La apasionada búsqueda de las esculturas antiguas propició el desarrollo de las excavaciones arqueológicas –preocupación que decrecería en el barroco–, y al propio tiempo el de la conservación y restauración, al pretender no sólo la restitución de sus partes mutiladas, sino también alcanzar en esa restauración la situación del estado original con el fin de restablecer así la idea del artista. De este modo, muchos de los conservadores de las colecciones de los mecenas renacentistas italianos fueron escultores, como en el caso de Donatello, Verrocchio y Bertoldo al servicio de los Médicis. Por otra parte, las excavaciones realizadas en el subsuelo de Roma desde el siglo XVI aumentaron la pasión por la conservación y restauración de las antigüedades, donde Lorenzetti se convirtió en un especialista de este tipo de trabajos.

Algunos hallazgos fueron particularmente llamativos y celebrados, como ocurrió con el *Laocoonte*, encontrado en 1506. En este caso, Sansovino realizó un grandioso ensayo en cera y Baccio Brandinelli en mármol, pero la restauración del conjunto se confió a Montorsoli en 1534, quien se esforzó en encontrar por medio de fuentes literarias antiguas la forma más verosímil del grupo escultórico. Numerosas veces, el entusiasmo restaurador resultaba paradójico, como cuando un grupo de escultores restauró en 1589 la *columna antonina* empleando para ello los mármoles del semidemolido *Septizonium*.

Por lo que respecta a la restauración de pinturas antiguas, las primeras actuaciones de las que se tiene noticia fueron realizadas sobre las *Bodas Aldobrandinas* del Vaticano, que en 1604 o a comienzos de 1605 había tenido un desprendimiento del lugar donde había sido recuperada, mediante un sistema ya practicado desde el siglo XVI, el *stacco*, que consiste en sacar del muro la capa sustentadora del color. Antes, entre 1566 y 1572, Domenico Carnevale había aplicado medidas de consolidación en el techo de la Capilla Sixtina, pintado por Miguel Angel.

En muchos sentidos, la despreocupación y abandono de algunos bienes culturales artísticos se ha debido a lo largo de la historia a posiciones esteticistas, a las del gusto y la moda del momento, no sólo a imposibilidad de medios técnicos, humanos o presupuestarios. El caso más llamativo de menosprecio a nivel global es, sin duda, el que desde el renacimiento sufrieron en casi todos los países europeos los monumentos y obras de arte medievales. Sólo desde finales del siglo XVII comenzó a atenderse desde una perspectiva de la conservación y restauración todo tipo de producciones occidentales, incluidas las calificadas durante tanto tiempo como obras de la «barbarie griega» (escuela bizantina) y de la «barbarie gótica».

A este problema se añaden otros, como los de competencia y enfoque de escuelas diferentes, incluida la tensa polémica surgida en el siglo XIX entre franceses e italianos al reclamar cada una de las partes el haber tenido la iniciativa en la restauración de las pinturas antiguas en el siglo XVII, cuando la realidad demuestra que unos y otros –pero no sólo franceses e italianos– han practicado la restauración de pinturas al menos desde mediados del siglo XVI. Por ejemplo, la reposición en Gante del *Retablo del cordero místico* de Jan Van Eyck, realizado por Jan Van Scorel y Lancelot Blondeel en 1550, o la citada consolidación del techo de la Capilla Sixtina por Domenico Carnevale.

Pero en otro sentido, ciertas épocas o momentos históricos han invitado más a la destrucción que a la conservación de los bienes culturales, o a un contradictorio sistema de conservación-destrucción. Es lo que aconteció en la Revolución Francesa, cuando la Convención prescribió la abolición de los emblemas feudales e invitó a los ciudadanos a proceder con las instrucciones, provocando un vandalismo de destrucción que eclipsó incluso las medidas dictadas para favorecer, según su mandato textual, la conservación de

«todos los objetos que pueden servir a las artes, a las ciencias y a la enseñanza». En este tiempo, el pintor Marie-Alexandre Lenoir había despiezado la iglesia de la abadía de Saint-Denis de París para alimentar con las tumbas reales el Museo de los Monumentos Franceses,[86] que había inaugurado en el convento de los Petits-Augustins en 1795. La abadía, abandonada y sin cubierta, detestada como monumento y expuesta a la acción del vandalismo incontrolable del momento, aun habiendo sido durante tantas centurias el panteón de los reyes de Francia, corrió el riesgo de ser totalmente demolida, lo que provocó que Chateaubriand se hiciera eco de esta lamentable situación en el *Genio del cristianismo*. Realmente, muchas de las etapas de nuestra historia cultural han sido una paradójica alternancia de conservación-destrucción casi increíble.

5.2. El siglo XIX, preludio para la conservación preventiva

A pesar de que el desarrollo de la conservación-restauración y conservación preventiva es una realidad propia de nuestro tiempo, debemos volver a recordar que como noción tiene un largo pasado. A principios del siglo XIX se produce un cambio destacado respecto del concepto de la conservación y restauración de los bienes culturales. Se va a renunciar a la llamada restauración «integradora» de las antigüedades, que intentaba restituir todas las partes que faltaban de una manera más o menos fantástica, procurando conservar en adelante las obras tal y como aquéllas habían sido encontradas.

Pero este cambio realmente profundo no es fruto de la casualidad ni de la generación espontánea, y no será admitido universalmente sin una a veces incisiva oposición por parte de quienes defendían las intervenciones «integradoras» a la antigua usanza. Muy presente y acaloradamente debatida en el tratamiento de las obras del pasado clásico, esta nueva concepción terminará identificándose con los defensores del retorno a lo medieval, y concretándose en un significativo enfrentamiento entre representantes de dos posiciones tan diametralmente opuestas, como fueron las figuras de John Ruskin (1819-1900) y de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879).[87]

El primero demostró ser un precursor de la conservación preventiva cuando escribió lo que sin duda constituía para él el lema de sus convicciones y conducta: «Cuidad de vuestros monumentos y no será necesario restaurarlos». Es decir, se convirtió así en «un ardiente defensor» de esta nueva mentalidad, según Catheline Périer-D'Ieteren, quien añade: «Esta actitud tenía tanto más sentido cuanto que él reconocía que sólo la autenticidad expresada en la obra del artista contenía el genuino valor a salvaguardar. La persona, según él, no puede recuperar la mano y el espíritu del antiguo artesano. Preconizaba, por tanto, que la intervención fuera reducida a la sola conservación en sentido estricto. Es obligado sin embargo constatar que los preceptos de Ruskin, tanto en el siglo XIX como en el XX, fueron menos seguidos en Europa que aquellos diametralmente opuestos preconizados por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, para quien las partes perdidas o alteradas debían ser reconstituidas sobre la base de analogías tipológicas».[88]

Por lo que respecta a las obras clásicas, la distancia entre las dos concepciones está marcada por las diferentes actuaciones de tratamiento que iban a recibir los frontones del templo de Egina, adquiridos por Luis I de Baviera en 1811, y las esculturas del Partenón, conseguidas para el British Museum de Londres por lord Elgin, en 1816. La intervención del escultor veneciano neoclásico Canova fue la de respetar la originalidad de los mármoles recogidos por Elgin, mientras que Luis I de Baviera encargó al escultor danés Thorwaldsen, que tenía su taller en Roma, restaurar los mármoles de Egina a la manera antigua. En adelante, el respeto al documento original tenderá a ser practicado para los innumerables objetos que la arqueología en pleno desarrollo va a extraer de la tierra, aunque las excepciones, muy elocuentes y numerosas, estén presididas, además de por un espíritu idealista romántico, por el afán comercial

y el deseo de presentar una recuperación «integradora» a las esculturas cotizadas en el mercado.

Es muy conocido, y duramente ilustrativo a este respecto, entre tantos ejemplos, el bárbaro tratamiento que recibieron dos cabezas romanas adquiridas en su tiempo por la Walters Art Gallery de Baltimore. Pero igualmente aleccionadores son los intentos realizados en nuestros días para encontrar y arrancar las partes añadidas a ciertas obras clásicas famosas, aunque sólo se haya conseguido con suerte en algunas, como el *Apolo del Belvedere* o el *Laocoonte*. Pero, en general, las transformaciones realizadas a esculturas clásicas desde el siglo XVI al XVIII alteraron profundamente la situación original de la pieza, y hoy resulta prácticamente imposible su adecuada restitución. Y tampoco hay que olvidar que, casi hasta este mismo momento que vivimos, ha permanecido en algunas latitudes europeas y occidentales una cierta inercia en la defensa de la restauración «integradora» tanto para esculturas como para monumentos del pasado histórico. En nombre de una desafortunada defensa de la «unidad de estilo» se han destruido muchos bienes culturales importantes. Pero también es cierto que, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, no sólo se han desarrollado con rapidez sino sobre todo se vienen aplicando con acierto métodos rigurosos de restauración, en los que el respeto a la situación original de la obra de arte corre parejo a los medios y a la formación profesional adecuados, y a la nueva mentalidad de la conservación preventiva.

5.3. La conservación preventiva desde 1945

Que la conservación preventiva no es un concepto verdaderamente nuevo es aceptado con facilidad por la casi totalidad de especialistas en el tema.«No está en mi intención entrar en un debate terminológico –ha escrito recientemente Gaël de Guichen–, pues para complicar la situación, en cuatro años, es utilizada una nueva expresión: la "conservación preventiva". ¿Es ésta una huida hacia adelante, un juego de manos, un nuevo artilugio o un concepto importante que va a obligarnos a modificar nuestros hábitos, nuestra manera de trabajar y que, por esto, deberá ser introducido en los cursos de formación de toda persona que se proponga trabajar en un museo?»[89]

Y afirma a continuación: «En realidad, el concepto no es verdaderamente nuevo. Está en el aire desde hace tiempo, desde hace mucho tiempo. En el siglo XIX, Adolphe Napoléon Didron, escribió: "Conservar lo más posible, reparar lo menos posible, no restaurar a cualquier precio", dejando entender que era necesario intervenir lo menos posible sobre el objeto para asegurar la autenticidad de su mensaje.

«En el curso de este siglo, con la apertura de numerosos museos, el desarrollo de las colecciones existentes y la creación de nuevas colecciones, el montón de objetos sobre el que se "habría podido intervenir" ha aumentado tanto que el restaurador clásico ha sido rápidamente desbordado por la amplitud de la tarea, cuando no estaba únicamente absorbido por la preparación de objetos seleccionados –¿debemos envidiarles o compadecerles?– para una exposición temporal o para una exposición itinerante. Lo que es cierto es que en un número muy importante de establecimientos se encuentra un cúmulo de objetos no inventariado, abandonado en locales frecuentemente malsanos y que, con el paso del tiempo, estas colecciones han sufrido unos daños irreversibles».[90]

Ésta es todavía la dolorosa realidad y la delicada situación de gran parte de nuestro patrimonio cultural. Por ello, debemos centrar lo mejor posible el tema que nos ocupa, y situarlo del modo más adecuado en los límites temporales inmediatamente anteriores al momento presente. Conviene puntualizar los elementos en que se ha basado y determinar en qué consiste concretamente lo que encierra esta nueva expresión de la «conservación preventiva»; o lo que es lo mismo, señalar si es que existen los antecedentes conceptuales, técnicos y operativos que justifican su conformación actual. Porque se trata, evidentemente, no de una pura invención de nuestros días, sino de una evolución y del desarrollo de todo un proceso que ha terminado en su definición presente.

Fue sobre todo después de los desastres ocurridos en la Segunda Guerra Mundial y con el nacimiento de la UNESCO cuando se intensificaron las iniciativas y potenciaron las instituciones dedicadas a la preservación de los llamados desde entonces «bienes culturales», para diferenciarlos de los «bienes de consumo» que producía la civilización moderna, creándose en 1958 el *International Centre for The Study of The Preservation and The Restoration of Cultural Property* (ICCROM) de Roma citado.

Dos años antes, H. J. Plenderleith, avanzaba ya con un amplio tratado la teoría más consolidada entonces sobre la preservación de las obras de arte. Es más, de algún modo definía ya este concepto al escribir en la introducción de su libro sobre «La influencia del medio ambiente», lo siguiente:

> El estado material de las obras de arte y de las antigüedades, depende de los materiales que las componen y del medio ambiente a que han estado expuestas durante su existencia. La conservación dependerá, no solamente de la aplicación del tratamiento que ellas puedan exigir, sino también de su mantenimiento en un clima favorable. El medio juega, en efecto, un papel muy importante en materia de conservación. Es por ello que todo estudio de los innumerables aspectos de la conservación de objetos de museo, debe ir precedido de una exposición general de los efectos por los cambios del medio, y en particular, por los de temperatura y humedad relativa. El problema concierne a la vez, al cambio del medio al cual se exponen los objetos sacados de una excavación y a la creación en los museos, de un clima favorable para la conservación de las colecciones que en ellos se guardan.[91]

En los párrafos de esta introducción se sintetizan, por tanto, los elementos esenciales de la conservación preventiva y las obligaciones contraídas por el museo en esta materia, y que vienen a coincidir substancialmente con las posiciones de la mayoría de los especialistas posteriores. Concretamente, con lo que Philip R. Ward defendía –en parte ya citado–, ventiséis años más tarde, cuando escribió:

> La principal tarea de un museo es preservar aquellos objetos del pasado que están a su cargo para las generaciones presentes y futuras. Los objetos que preservamos no han sido destruidos por el tiempo, ya que el tiempo, por sí solo, rara vez destruye. Por una u otra casualidad milagrosa han sobrevivido, a menudo por cientos de años, a veces por miles de años, al fuego, a la tempestad y los terremotos, a las guerras, al robo y el vandalismo pero, sobre todo, a nuestra propia negligencia. Frecuentemente, corren más peligro en un edificio moderno que en ningún otro período de sus vidas: temperaturas variables, exceso o falta de humedad, radiaciones ultravioletas, insectos, gases atmosféricos y malos tratos pueden destruir lo que la naturaleza ha salvado. Los protegemos contra estos peligros utilizando un conjunto de técnicas que denominamos conservación.[92]

A nuestro juicio, las técnicas o el proceso de preservación y conservación –y en su caso la restauración– de las colecciones de un museo comienzan cuando éstas entran en la institución y se las somete no sólo a los diversos estudios y actuaciones museológicas, sino sobre todo cuando entran en contacto físico con las instalaciones museográficas –salas permanentes, temporales, almacenes de reservas, o laboratorios, etc.– y con las particulares condiciones ambientales. Las acciones de la conservación preventiva y de la conservación terapéutica o curativa son realidades perfectamente separables en nuestra situación y planteamientos actuales de la restauración, aunque no lo eran para muchos autores antes del desarrollo de la conservación preventiva en los años ochenta, y en todo caso se las consideraba como unas resultantes inevitables de intervención sobre las obras a causa y como efecto de unas inadecuadas condiciones de la preservación ambiental, con independencia de que se mantuviera también el principio de que sólo cuando es absolutamente necesario debe realizarse la restauración.

En este sentido, ya en 1977 Cesari Brandi distinguía entre restauración preventiva y restauración efectiva, basándolo en el siguiente argumento:

> «Como la restauración no consiste sólo en las intervenciones prácticas efectuadas en la propia materia de la obra de arte, tampoco estará limitada solamente a tales operaciones, y cualquier medida tendente a asegurar en el futuro la conservación de la obra de

> arte, como imagen y como materia a la que resulta vinculada la imagen, es igualmente un proyecto que se incluye en el concepto de restauración. Por tanto, esta distinción en una restauración efectiva llevada a cabo en una pintura sólo puede darse a título práctico, en cuanto que una y otra tienen validez por un único imperativo indivisible que la conciencia se plantea en el acto de reconocer la obra de arte en su doble polaridad estética e histórica, y que lleva a su salvaguardia como imagen y como materia».[93]

Partía del supuesto de que «en cuanto que la obra de arte se define en primer lugar en su doble polaridad estética e histórica, la primera dirección e investigación será la relativa a determinar las condiciones necesarias para el disfrute de la obra como imagen y como hecho histórico». Y concluía en este sentido:

> Si parecía más difícil demostrar la necesidad de precaverse respecto al futuro disfrute de la obra de arte, con la mera conservación del estado en que se encuentra, por el contrario, las otras dos direcciones de investigación, relativas al estado de consistencia de la materia y a las condiciones que han de asegurarse para una buena conservación, no necesitan una ejemplificación previa, ya que quedan confiadas no tanto a una apreciación que exija una particular sensibilidad artística e histórica, como a observaciones prácticas y deducciones científicas, que se presuponen por sí mismas en un campo que resulta menos discutible por ser más objetivo.[94]

La conservación de objetos muebles e inmuebles tiene una larga historia. En el siglo XIX, gracias a los tratados de Venturi, Morelli y André Michel, y a la influencia de las revistas de arte que surgen con fuerza en ese momento, y de las exposiciones que se celebran, toma cuerpo la conservación de las obras artísticas. En 1882 se funda la Escuela del Louvre, primer centro de formación de conservadores de museos en contacto directo con las obras. Y aunque como profesión[95] se consagra su desarrollo en nuestro siglo con el nacimiento del International Institute for the Conservation of Museum Objects (IIC) en 1950, las funciones del conservador como distintas de las del restaurador y de las del científico fueron emergiendo durante los años 1930, gracias sobre todo a la actividad del Fogg Art Museum, Harvard University, Mass., Estados Unidos, que publicó el pionero *Studies in Conservation, Technical Studies in the Field of Fine Arts* (1932-1942). Después, con la creación de la UNESCO y los demás organismos especializados dependientes o no de esta institución, la triple área de la preservación, conservación y restauración ha obtenido un importante asentamiento y evolución.[96]

Por tanto, dentro del concepto de «preservación» ya se incluía antes de los años ochenta especialmente la situación del medio ambiente físico en que se encuentran las obras, y que tiene en la «conservación preventiva» su acción positiva más técnica y necesaria. En la preservación entran los estudios del clima (temperatura ambiente y humedad relativa), el de los efectos de la iluminación (natural y artificial), y el de otros elementos deteriorantes como el polvo, humos, bacterias, contaminación, etc. Es decir, todos los citados por Ward, y los que Plenderleith había señalado como «Causas de degradación de los objetos en el museo».

En la conservación, se atienden además otros aspectos como la protección y seguridad de las obras y del museo, medidas (aparatos técnicos) de control contra el robo, el incendio, el vandalismo; aparatos electrónicos para detectar el más leve indicio de alteración ambiental, etc.

Robert L. Feller resumió con precisión en 1964 los peligros a que están sometidos los objetos artísticos en los museos por acción de los elementos ambientales, en especial por las radiaciones y la deterioración fotoquímica.[97] Podemos sintetizarlos –sin perjuicio de la consulta a otros tratadistas eminentes en el tema–[98] del modo siguiente:

1. Radiaciones

La propiedad que tiene la luz de comunicar energía a los átomos y moléculas provocando transformaciones químicas en ellos se denomina «actividad fotoquímica».

En los museos, suele haber dos tipos de forma de iluminación: *a)* de tipo incandescente (la

luz solar o la lámpara incandescente normal). Sus radiaciones varían en función de la temperatura y se describen en términos de la denominada «temperatura del color»; y *b)* lámpara fluorescente. En ésta, los átomos de mercurio activados emiten un espectro discontinuo e intensifican el revestimiento fosfórico del tubo, que emite así radiación continua en el ámbito visible. Presenta una gran cantidad de variantes cromáticas, con un problema por separado. Emiten además un porcentaje variable de radiaciones ultravioletas.

La iluminación más potente es la luz natural cenital; menor, la de las lámparas incandescentes. La iluminación fluorescente, intermedia, varía de forma notable en su intensidad, emitiendo un buen porcentaje de ultravioletas.

2. Sensibilidad de los objetos

Los más sensibles a la acción de la luz son los de tipo orgánico (tejidos, objetos de cuero, pieles, plumas, los disolventes y barnices de las pinturas, los tintes y pigmentos, etc.). Los menos sensibles, las joyas, los objetos de metal o de sustancias minerales (inorgánicas): cerámica, esmalte y piedra. Son prácticamente inmunes a los efectos nocivos de la luz.

3. Factores de deterioración fotoquímica

Los que intervienen en los efectos de la luz son tres: *a)* los relativos a la radiación (intensidad, tiempo de exposición y distribución espectral); *b)* los motivados por la naturaleza de los materiales; y *c)* los concernientes a la forma en que estos últimos están expuestos al público.

Los métodos para acortar el tiempo de exposición de un objeto a la luz pueden resumirse en protección con cortinas e instalación de interruptores, que sólo iluminan mientras el visitante los contempla. Se eliminan los rayos ultravioleta con filtros especiales, aunque su eficacia no es completa. Se utilizan filtros amarillos cuando la percepción del color no es importante (como en el caso de los manuscritos). Tienen particular importancia las condiciones en que se exponen los objetos:[99] la temperatura, la humedad relativa, la iluminación, la presencia de gases reactivos en la atmósfera, etc.

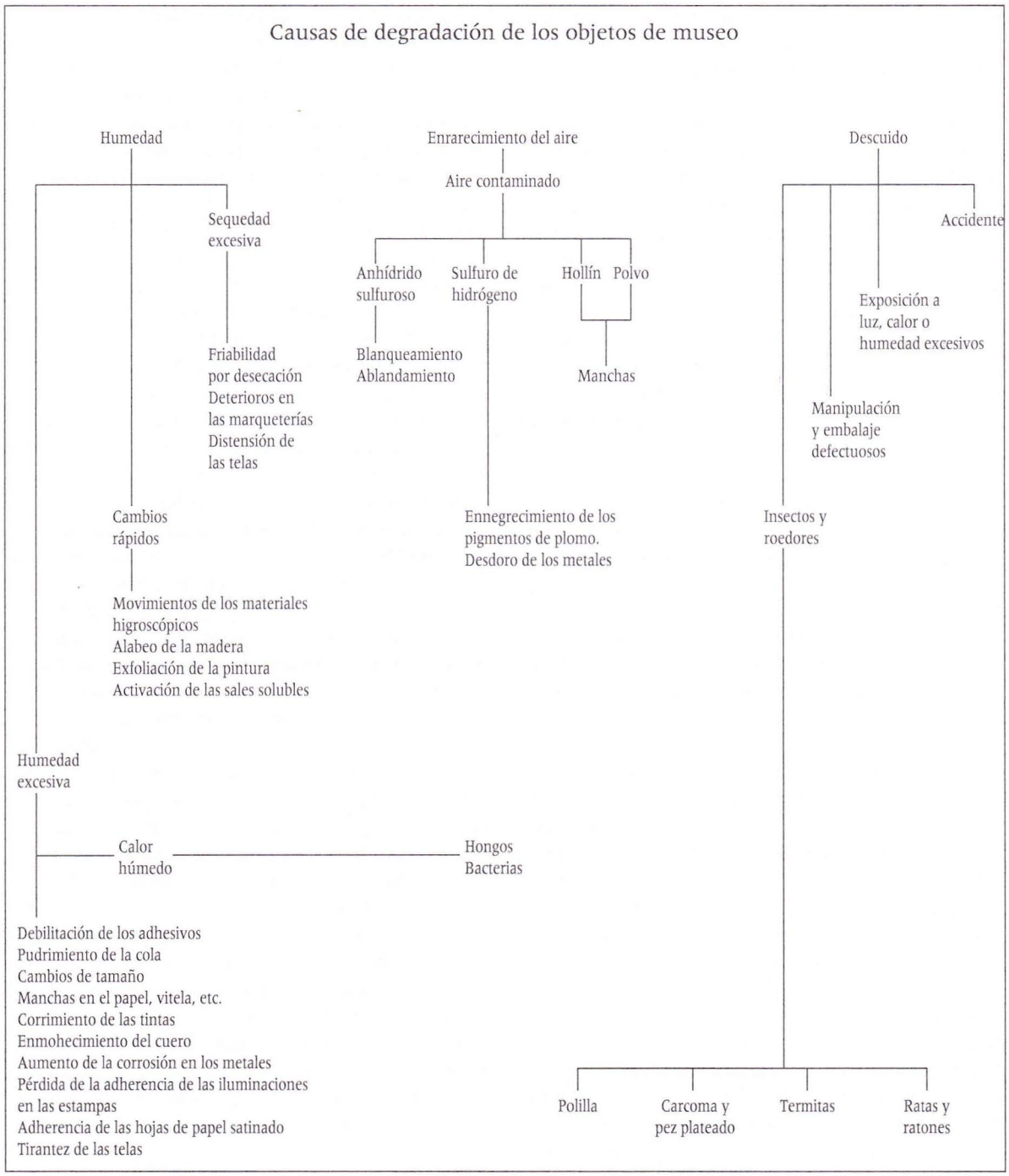
En cualquier caso, siempre se señalaba la conveniencia de presentar una lista de materiales sensibles y el grado de sensibilidad ante las radiaciones ultravioleta y las características concretas de las posibles deterioraciones. Pero no hay que olvidar la verdad esencial de que los hechos básicos eran ya bien conocidos a mediados de la década de los sesenta: *a)* La exposición de ciertos materiales a la luz puede perjudicar los objetos. *b)* La lista de materiales sensibles a la luz estaba ya razonablemente establecida. c) Los principales peligros –alta intensidad, exposición prolongada, ciertas formas de iluminación más potente– también eran conocidos. La principal tarea que incumbía –e incumbe– al director o al conservador de un museo consistía en reducir a un mínimo los efectos posibles de su exposición a la luz.

El cuadro de Plenderleith había marcado ya a mediados de los cincuenta sin duda puntos de máximo interés con los contenidos de las «causas de degradación de los objetos de museo».[100]

El estudio de Plenderleith[101] marcaba sin duda puntos de máximo interés en un cuadro de elementos deteriorantes sobre las obras del museo. Un esquema a tener presente por quienes vienen dedicándose desde entonces a profundizar en la conservación de los bienes culturales en estas instituciones. Coincide, en cualquier caso, con el despegue que esta dedicación científica ha protagonizado, especialmente después de 1945.

La UNESCO, como hemos indicado, ha impulsado de modo decisivo a través de su colección de ensayos *Museums and Monuments*[102] la publicación de investigaciones de primera línea, muchas de ellas resultado de una larga experiencia de laboratorio en universidades tanto europeas como norteamericanas. En concreto, Paul Coremans[103] sintetizó en su estudio *El laboratorio del museo*[104] todo un compendio científico sobre la preservación, la conservación y la restauración.[105]

Desde otra vertiente de experimentación y análisis (la que nace de la investigación continuada en un museo importante como The Na-



Esquema, según Plenderleith (1956).

tional Gallery de Londres), Gary Thomson nos ha dejado en su obra *The Museum Environment*[106] las claves teórico-prácticas –diagnosis y tratamiento– para comprender todos los aspectos del medio ambiente del museo: el protagonizado, como factores o causas deteriorantes que son de las obras, por la iluminación, la humedad y la polución atmosférica. En una primera parte, su análisis; en la segunda, los medios y remedios para el control de estos estos factores y mitigación de las alteraciones que producen. Un recetario no totalmente aceptado hoy día.

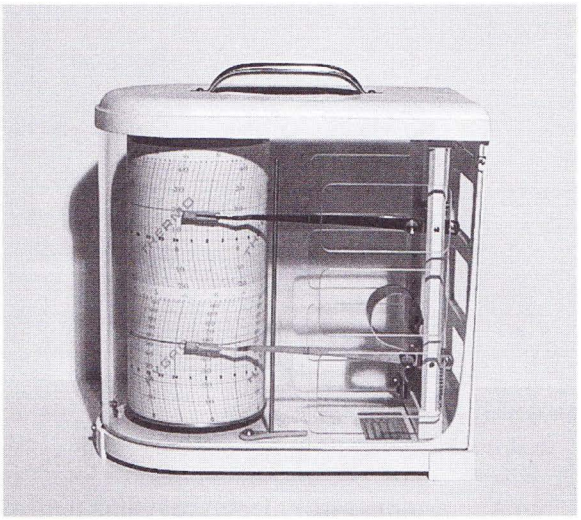
Como apunta Gaël de Guichen, «en los años 1970, Gary Thomson, a la vista de los problemas planteados por la instalación bastante sistemática de la climatización en las galerías de pintura, demostró la importancia del control del clima en torno a las colecciones. Lo mismo sucedía con la iluminación. De esta época data el dicho: «Un mal restaurador puede destruir un objeto por mes. Un mal conservador puede destruir una colección entera en un año»».[107]

Por su parte, G.H. Rivière y G. Delcroix, al tratar en un amplio capítulo el tema de la conservación,[108] incluyen en él la preservación, que estudian en dos apartados: 1. La preservación de los bienes muebles museísticos. *2.* La preservación de los bienes inmuebles museísticos.

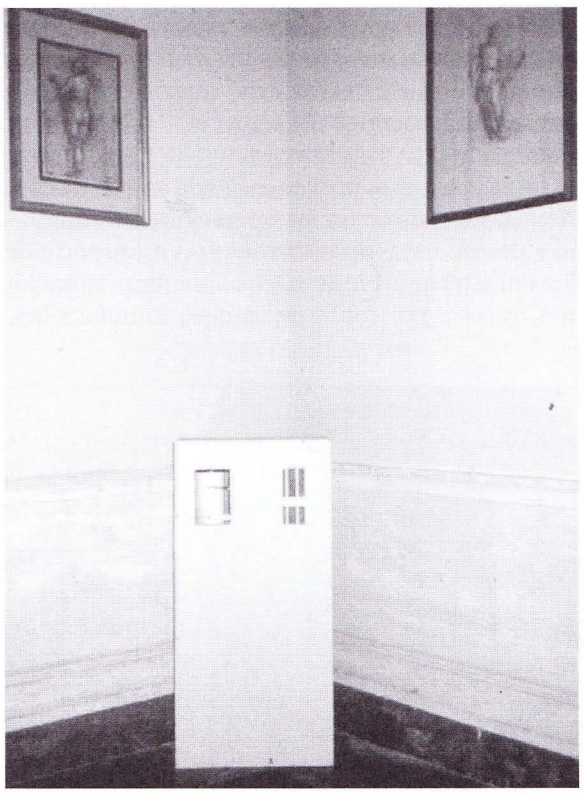
En el primero, analizan I. El medio museístico. II. Los objetos del museo. En el I destacan el cambio del objeto natural o cultural desde una situación propia a un ambiente artificial, el del museo, señalando: 1. Los riesgos variados de alteraciones químicas y físicas, unidos al clima y a los accidentes. 2. El control de los riesgos (eliminables con la ayuda de varios medios).

1. Riesgos. Los factores primordiales, en materia de clima del museo, son la pureza y homogeneidad del aire, su temperatura, su humedad y la iluminación.

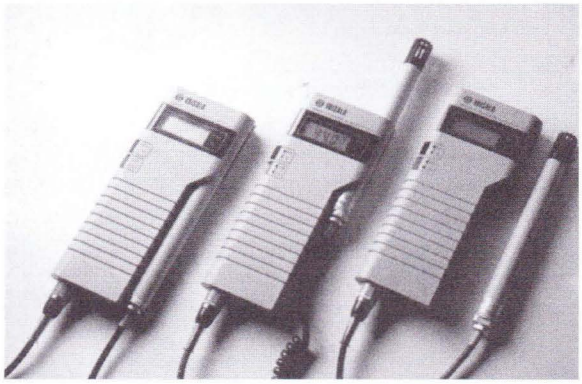
a) Alteraciones provenientes del clima higrotérmico: los factores más activos de aire[109] son ciertos gases (ozono, gas carbónico, dióxido de azufre, óxido de nitrógeno), el vapor de agua y las impurezas[110].



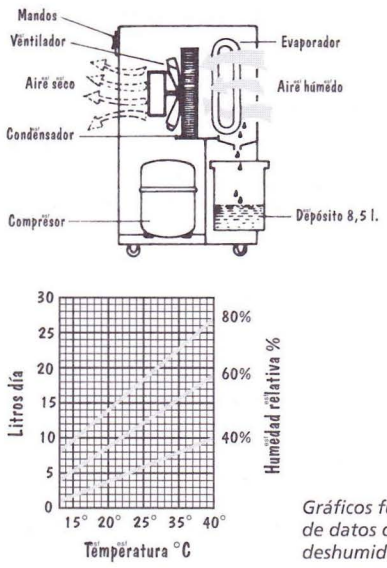
Higrotermógrafo (o termohigrógrafo).



Control de temperatura y HR en una sala de museo.



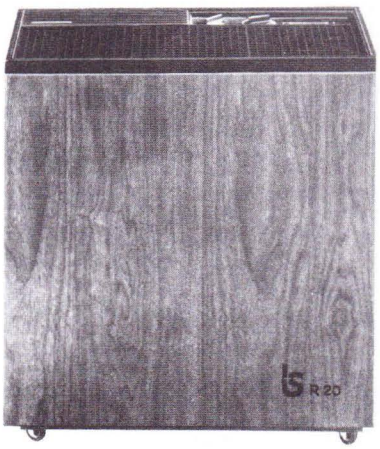
Medidores de mano para humedad y temperatura.



Gráficos funcional (arriba) y de datos correlativos de un deshumidificador.

b) Alteraciones provenientes del clima óptico: dependerá de la intensidad y duración de la emisión lumínica, de la naturaleza de la irradiación y del propio objeto iluminado. Los nuevos métodos o tecnología descubierta podrán prolongar la duración de los objetos iluminados –la luz es energía que altera el material sensible de los objetos, hasta hacerlos desaparecer–, incluidos los más frágiles.

c) Alteraciones provenientes de accidentes: los riesgos mecánicos en las operaciones de montaje y desmontaje; desplazamiento y transporte de las obras producen de hecho choques, vibraciones, roces... Los robos, incendios, inundaciones, etc. Deben incluirse en este apartado las alteraciones producidas por los visi tantes y los malos tratamientos de conservación y restauración.



Humidificador de aire

2. El control de riesgos.

a) Clima higrotérmico: la temperatura constante y la humedad relativa de la atmósfera en un nivel conveniente son de fundamental importancia para el museo. «El objetivo supremo debe ser el tender a un acondicionamiento completo, que se caracteriza por un aire homogéneo, del orden de 18 °C (centígrados), para una HR (humedad relativa) ambiente de 60%.»[111]

El mantenimiento de un equilibrio entre el umbral de la sequedad y el umbral de la humedad es lo deseable, y sólo posible si se tienen en cuenta el clima de la región y las posibilidades del museo. Asimismo, habrá que tener en cuenta el microclima que se crea en el embalaje durante el transporte de las obras en su correlación con el medio ambiente.[112]

A excepción de los metales, un objeto que esté acostumbrado a una cierta humedad no debe ser desplazado rápidamente hacia la humedad relativa aconsejada. Los objetos embebidos de sales hidroscópicas deberán ser desalados antes de ser llevados al nivel de humedad recomendado.

	Materiales orgánicos rígidos o frágiles[a]	Materiales orgánicos flexibles, estables químicamente[b]	Materiales orgánicos flexibles autodestructibles químicamente[c]	Materiales inorgánicos[d]
Húmedo > 75% HR	Moho. Ablandamiento del adhesivo, algunas pinturas, madera. Los lienzos pueden encogerse	Moho. Ablandamiento de la cola, encuadernaciones. Textiles pueden encogerse	Moho. Ablandamiento de la cola, encuadernaciones.	Moho. Corrosión rápida de metales básicos
> o < de una HR crítica Sobre O% HR			Se desintegra y amarillea. Si la vida del objeto es 50 años @50%, 100 años @30%, 200-400 años @10%	Para algunos, corrosión, agrietamiento, desintegración
Fluctuación alrededor de una HR media para la cual el nivel de estrés es cero	Tasa o riesgo de crecimiento de fracturas: @±5%: P, B, A, M @±10%: P: muy pequeña M, A: ninguna-muy pequeña @±20%: P: pequeña M, A: muy pequeña-pequeña @±40%: P: grande M, A: pequeña-grande	Si la capa pictórica es frágil, como P. Si constreñida por el marco, etc. como M	Si la capa pictórica es frágil, como P. Si constreñida por el marco, etc. como M	Fluctuaciones que pasan de una HR crítica desintegran algunas cerámicas contaminadas, piedra y favorecen aparición de pátina en metales
Temperatura demasiado alta	> 30°C, ablandamiento de algunos adhesivos, ceras, pez	> 30°C ablandamiento de algunos adhesivos, ceras, pez	Se desintegra y amarillea. Si la vida del objeto es 50 años @20°C, 200 años @10°C, 500 años @–15°C	Algunos minerales se desintegran
Temperatura demasiado baja	Pérdida de flexibilidad ej.: materiales acrílicos < 5°C	Pérdida de flexibilidad	Pérdida de flexibilidad	
Fluctuaciones de temperatura	Velocidad o riesgo de crecimiento de fracturas: @±10°C: P, B, A: ninguna-muy pequeña @±20°C: P, B, A: ninguna-pequeña @±40°C: P, B, A, M: ninguna-grande Más los efectos indirectos si fluctúa la HR	Si la capa pictórica es frágil, como P. Si constreñida por el marco, etc. como M	Si la capa pictórica es frágil, como P. Si constreñida por el marco, etc. como M	Algunos compuestos (ej.: esmaltes débiles) como P

[a] Por ej.: madera (M), pinturas al óleo y a la tempera y polícromos (P), barniz (B), pinturas acrílicas (A).
[b] Por ej.: papel no ácido y textiles, pergamino y fotos estables en blanco y negro.
[c] Por ej.: papel no ácido, films de acetato, fotos en color
[d] Por ej.: metales, minerales, cerámicas y cristal

Tabla de Efectos de HR incorrecta y temperatura incorrecta sobre materiales en museos (Michalski, 1992, reproducido por I. García Fernández, 1997).

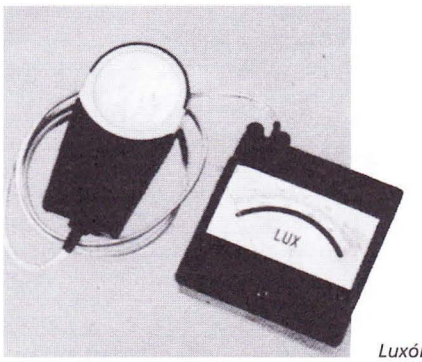
Esto nos lo había dado a conocer también Plenderleith, quien definió además la humedad relativa en estos términos: «Humedad relativa (HR): la humedad relativa de una muestra de aire es la relación entre la cantidad de humedad efectivamente conocida (h) en un volumen dado y la cantidad necesaria para alcanzar la saturación (H) a la misma temperatura, o sea: HR=(h/H x 100)%. El aire se dice saturado cuando no puede absorber humedad en forma de vapor. Al enfriarse el aire saturado, se provoca una condensación de agua que se deposita en forma de rocío, porque el aire a temperatura más baja no puede contener la misma cantidad de agua»[113].

Así como la temperatura se mide con un termómetro, para medir la humedad relativa se uti-

liza el higrómetro. Tanto Plenderleith[114] como sobre todo G. Thomson[115] analizan los instrumentos y explican los métodos adecuados para realizar estas mediciones. Rivière-Delcroix refieren en su estudio los dos tipos de instrumentos (unos no necesitan graduación; los otros sí necesitan graduación), según aquel último autor. El instrumento polivalente para estas dos funciones es el termohigrógrafo, que mide la temperatura al mismo tiempo que la HR, mientras que el higrógrafo sólo mide los grados higrométricos del aire.

Medidor de niveles de energía UV.

Medidor de iluminación registrada.

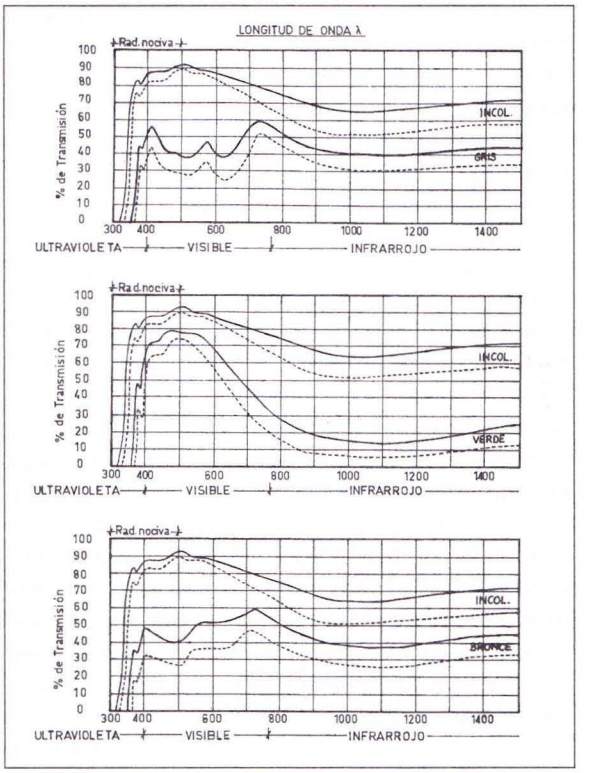


Luxómetro portátil.

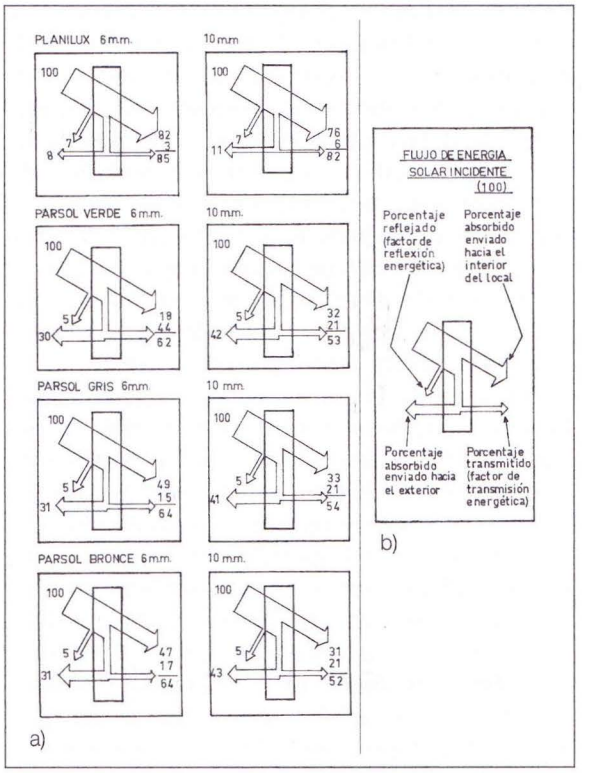
Sea como fuere, el medio para eliminar los riesgos unidos al clima higrotérmico es la climatización, cuya eficacia deberá cumplir con las funciones de purificación del aire, humidificación, deshumidificación, calefacción, refrigeración.[116] Una función ésta de la climatización de los museos que presenta dificultades y variantes en el acondicionamiento de edificios antiguos y rehabilitados, pero que –al menos teóricamente– resulta fácil en nuevas construcciones.[117]

b) El control de los riesgos del clima óptico[118] lo resumen Rivière-Delcroix así:

> La alteración de los objetos por la luz es tanto más importante cuando: el tiempo de exposición es más largo; la intensidad de la irrradiación global (en vatios/m^2) en la dirección del objeto es más grande; la uniformidad de la claridad energética del objeto es mala; la irradiación contiene más radiaciones azules, violetas y ultravioletas; la irradiación ultravioleta es de longitud de onda corta; la temperatura y la humedad ambiente son más fuertes y aúnan su actividad.
>
> Para medir el clima óptico, disponemos de tres categorías de aparatos: los luxómetros, que dan en su lectura directa la indicación de la iluminación en lux recibida en un punto dado; los ultraviómetros; y los aparatos indicadores de temperatura que están destinados a anotar los efectos de la irradiación luminosa debido principalmente a los infrarrojos. (No debe olvidarse igualmente el problema de la calefacción en los museos.)
>
> Numerosos medios pueden ser utilizados para proteger las obras contra la luz natural y la luz artificial: 1. Protección de las obras contra la luz natural: Debe reducirse siempre en un museo, utilizando: vidrios Triplex; vidrios llamados inactivos, es decir, rechazan las radiaciones nocivas; pantallas difusoras; lucernarios de seguridad anti-UV; vidrios anti-UV; plásticos especiales; cortinas de tela blanca, contraventanas. 2. Protección de obras contra la luz artificial: Utilización de tubos fluorescentes que tienen la más fiable emisión de UV o equipados especialmente todos en asegurar un buen rendimiento de los colores (tipo Philips blanco núm. 27-37); pantallas difusoras; fun-



Gráficos de longitud de onda.



a) Gráficos de parasoles y flujo de energía solar incidente.
b) Flujo de energía solar incidente.

das cubriendo los fluorescentes, que protejan contra los rayos UV; revestimientos de los vidrios que absorban los ultravioletas; espejos fríos.

La pintura de los muros de las salas, cuando no tengan otro revestimiento, debe preferirse mate, por ser difusora y contener pigmentos tales como el óxido de cinc y el óxido de titanio, que absorben las irradiaciones ultravioletas.[119]

c) Control de accidentes[120]. Contra el robo y el incendio deben emplearse remedios preventivos y curativos, instrumentos que pone al alcance la tecnología actual, como son los aparatos electrónicos. Como viene a decir F.K. Fall,[121] para evitar los accidentes provenientes de los malos embalajes, los traslados, y el mantenimiento habitual de los objetos, solamente hay que observar reglas sencillas y de buen sentido.

Antes de tratar la conservación de los «objetos del museo», Rivière-Delcroix, en el punto 3. Formas del medio museístico se refieren a las dos habituales: la exposición y el almacenamiento de las obras. Se detienen en los riesgos de las obras expuestas en espacios, bien cubiertos y cerrados, bien cubiertos no cerrados, bien a cielo abierto.

Previenen respecto de los peligros por agentes biológicos y otros que pueden correr las obras en un almacén de reservas, y recomiendan desde la humedad relativa para los distintos materiales orgánicos e inorgánicos, la iluminación, la temperatura, etc., en estos espacios, además de considerar los peligros y recomendar las debidas precauciones ante los peligros que pueden sobrevenir a los objetos del museo en locales de tránsito.

El apartado II. Los objetos del museo, está desarrollado según el siguiente esquema: 1.

Examen científico: *a)* objetivos; *b)* Los métodos: científicos[122] (métodos de examen; métodos de determinación de los constituyentes; métodos de determinación de las «propiedades físicas»; métodos de datación); *c)* Problemas. 2. Alteración específica: metales y aleaciones; materiales silíceos y equivalentes; minerales y rocas; fósiles, especímenes geológicos; cerámica; vidrio; materiales orgánicos; materiales orgánicos no celulares, los materiales plásticos; materiales complejos; objetos polícromos. 3. Tratamiento: *a)* aproximación filosófica (conservación y restauración; deontología de la conservación y restauración). *b)* aproximación técnica. *c)* Aproximación modal. Museos: de arte; de ciencias del hombre; de ciencias de la tierra; de ciencias exactas y de técnicas avanzadas; museos interdisciplinares.

Otros estudios importantes sobre la conservación y almacenamiento de los diferentes tipos de objetos del museo (material arqueológico; papel; grabados, dibujos y acuarelas; pinturas de caballete; arte decorativo; colecciones biológicas; material de vertebrados; material etnográfico; material geológico; instrumentos científicos; tecnología; textiles; monedas y medallas; y materiales fotográficos) son los contenidos en el citado *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice*,[123] temas que han sido desarrollados por diferentes especialistas.

En conclusión, la conservación de los objetos de un museo implicaba ya a finales de los setenta y principios de los ochenta, siguiendo los consejos de Philip R. Ward,[124] lo siguiente:

1. Estudio y diagnóstico correcto para un tratamiento correcto.

2. Conocimiento del comportamiento de los materiales diversos.

3. Control del medio ambiente (donde «las colecciones están sometidas a un microclima artificial, y donde la temperatura, la humedad, los rayos ultravioletas y la actividad electrolítica, biológica y química, unidos a la suciedad y las perturbaciones causadas por las actividades humanas, crean un sistema ecológico complejo de fuerzas interrelacionadas».[125]

4. Adecuado almacenamiento (en estructuras especialmente diseñadas para contener objetos frágiles, cuando no puedan ser almacenadas en peines y mechinales normales, o no puedan reposar en el almacén por su propio peso).[126]

5. Seguridad en la manipulación de las obras. (Lo que implica un conocimiento exhaustivo de los materiales, cómo y de qué están hechos los objetos; y reflexionar sobre los movimientos a realizar, en medios de traslado adecuados.)[127]

6. Control y seguridad en el transporte. (Modos y diseños garantizados de embalajes, y medios de trasporte seguros.)[128]

7. Tratamiento de los objetos. (Métodos tanto de recolección como de consolidación adecuadas para su estudio y demás funciones necesarias, antes de llegar incluso a la restauración.)

8. Limpieza respetuosa de los objetos. (Conservar significa limpiar. Limpiar para estabilizarlos e impedir posibles deterioros subsiguientes.)

9. Reparación, restauración, con los medios técnicos más avanzados y adecuados, y una postura ética coherente.

10. Conservación y trabajo sobre el terreno. (Encaminado a la «preservación de objetos de arte por medio de su estabilización para prevenir un deterioro mayor».)

El conservador de museos está obligado, en consecuencia, a planificar y aplicar un programa de conservación –y, en su caso, de restauración– que proteja con los medios técnicos y humanos adecuados el bien cultural contra todo proceso de destrucción o deterioro. Lo que requiere un conocimiento profundo de los agentes externos e internos –la reacción de la propia naturaleza de los objetos– para poder aplicar la metodología preventiva y curativa más efectiva y respetuosa.[129]

A pesar de los problemas que pueda plantear, el mejor sistema para regular el clima dentro del museo es la instalación del aire acondicionado. Un procedimiento que debe eliminar el riesgo de incubación y mantenimiento de gérmenes parásitos propicios a una instalación industrial de esta naturaleza. Cuando ésta no sea posible, y

exista un sistema de calefacción por combustión de hidrocarburos, las calderas y demás infraestructuras deberán estar alejadas lo más posible de las salas de exhibición y almacenamiento de las obras. Puede existir un sistema combinado de calefacción y aire acondicionado, que requiere la aplicación de medidas especiales, tanto para su instalación como para su uso en las diferentes estaciones anuales.[130]

Además de la temperatura y la humedad, entre los componentes importantes de una buena climatización están la aireación o ventilación adecuadas. Su objetivo primero es el de contrarrestar el exceso de anhídrido carbónico, un elemento nocivo especialmente para la conservación de algunos objetos, como pueden ser los pigmentos de pinturas que carecen de aglutinantes.[131] Los límites permitidos de la presencia de este gas en ambientes públicos suele ser de un 0,10% según normas sanitarias, y del 0,15% como máximo en un programa de climatización. Estas cotas no deben sobrepasarse en el museo, sabiendo que las constantes atmosféricas naturales marcan ya una media de densidad de un 0,03%. Pretender mantener este porcentaje resulta casi una empresa imposible.[132]

La alcalinidad del aire, que resulta del desprendimiento de ciertos materiales de revestimiento, es otro de los elementos nocivos para la conservación ambiental del museo. Algunos, como la pintura, producen una incidencia superficial, fácil de eliminar; otros, como el hormigón, producen una alcalinidad de mayor duración, aunque el índice de desprendimiento disminuye progresivamente.[133]

Como medidas de control de la alcalinidad y acidez en la atmósfera del museo –y con independencia de las instalaciones de aireación general (evacuación de aire) de las salas de exposición y servicios–, se utilizan aparatos de ventilación autónomos, especialmente en las salas de los generadores, de máquinas y de embalaje y desembalaje.[134]

A la hora de hacer balance y síntesis de la situación de la «conservación preventiva antes de los años ochenta, es necesario reconocer que, aunque existen claros precedentes al respecto antes de 1945, resulta especialmente decisivo el período de algo más de una treintena de años que va desde la creación de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) a la publicación del número monográfico de *Museum* en 1982, titulado *La conservación: un desafío a la profesión*, y a la exposición y estudio de Philip Ward *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*, de 1986, que pueden considerarse como los colofones de la etapa.

La actitud de la UNESCO fue desde el primer momento la de una lucha decidida contra el proceso creciente de destrucción de los bienes culturales en el mundo moderno, que animó a la creación de numerosas instituciones nacionales e internacionales, públicas y privadas. Se destacan en esta actuación la «Convención para la protección de bienes culturales en caso de conflicto armado» (14 de mayo de 1954), seguida de diversas recomendaciones definiendo los principios a aplicar en materia de registros arqueológicos, concernientes a la salvaguarda de la belleza y el carácter de los paisajes y lugares, tendentes a proteger los bienes culturales puestos en peligro por trabajos públicos y privados.

Algunas de las actuaciones de la UNESCO en este sentido han sido espectaculares, como la realizada para salvar los templos de Abu-Simbel en Egipto a causa de la presa de Asuán, o la intervención en la ciudades de Florencia y Venecia después de las inundaciones del 4 de noviembre de 1966. Y en un sentido general, las provenientes de la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en 1972, cuyos resultados son impresionantemente llamativos.

Pero no podemos olvidar la actividad permanente de todos los organismos que dependen directamente de la UNESCO, como es el ICOM con todas sus comisiones y comités, cuya labor resulta imposible de sintetizar aquí. O la de sus publicaciones, incluidos la revista *Museum* y el

Correo de la UNESCO, y especialmente la serie de «Museos y monumentos» iniciada en 1952, de gran repercusión y utilidad en materia de conservación y restauración durante más de los cuatro últimos decenios.

Sírvanos como ejemplo del enfoque que en materia de conservación mantenía la UNESCO a través de los puntos de vista que en los años sesenta defendieron autores como el ya citado Douglas A. Allan y Paul Coremans en publicaciones patrocinadas por esta organización internacional. Afirma Allan en este sentido:

> Algunos objetos tales como cabezas de hacha de piedra son casi indestructibles donde quiera que se encuentren –pero siempre están expuestos a la rotura y la descamación si contienen sal. La cerámica bien cocida y la porcelana también están expuestas a la fractura, aunque poco. Los objetos de madera pueden amparar pesadas carcomas, hormigas y otros insectos destructivos y ciertos hongos; pueden ser también deteriorados o fragmentados si están expuestos a la humedad o sequedad más allá del grado óptimo de humedad. El cuero reacciona en un sentido de causa similar. El marfil tiende a astillarse. Los metales, con excepción del oro, están expuestos a un proceso de reacción química con cualquieras otras substancias con las que aquellos puedan entrar en contacto, proceso que tiende a acelerarse por la presencia de la humedad y por una elevación de la temperatura, y que conduce a la formación de óxidos, hidróxidos, carbonatos, sulfuros, sulfatos y otras sales químicas. Tal proceso causa decoloración, descamación y ampolla, y eventualmente destruye la forma y la textura del espécimen. Por otra parte, hay especímenes que se componen frecuentemente de una variedad de materiales, de forma que una mayor parte de complicadas series de confusiones pueden afectarles con cambios de temperatura y humedad. Una pintura puede estar compuesta de madera, o madera y lienzo, con un empaste, en consecuencia de una variedad de colores de pintura, y finalmente de un barniz para sellar la superficie; una silla de madera puede tener ajustes de metal y una tela en el respaldo y el asiento; un grupo de figuras puede haber sido tallado de una madera, pero tener un yeso en superficie y una moldura, sobremontando antiguas capas de pintura –y todos estos materiales son expuestos a sus propias y particulares indisposiciones. Siempre tiene que ser considerado el efecto de la fuente de luz de día, como la luz solar causa la marchitación en pinturas, tapices, piel, plumas y vestidos.[135]

Por su parte Paul Coremans, al tratar de «El laboratorio del museo», mantiene sobre la «Conservación y restauración» lo siguiente:

> No siempre es posible diseñar aquí los principales métodos de conservación y restauración: están demasiado lejanos muchos de ellos, los materiales del museo son demasiado diversos, y su estado de conservación demasiado variable. [...] El presente documento se limitará, por tanto, a consideraciones generales, ilustradas con ejemplos concretos de los datos disponibles en Bruselas.
>
> En 1950, durante en tratamiento del *Agnus Dei* de Van Eyck, el Institut Royal du Patrimoine Artistique definió este tratamiento como «una operación técnica enfocada a la máxima prolongación de la vida de la obra –conservación–, con un mínimo de cirugía –restauración–».[136]
>
> Esta definición es válida para el tratamiento de todos los objetos del museo y los monumentos históricos; la versatilidad del restaurador y la moda del día tienen que ceder a la necesidad de preservar estas obras para las futuras generaciones. Es probable por esta razón que en Alemania y en los Estados Unidos, los técnicos que acometen este trabajo sean denominados «conservadores» mejor que «restauradores» como son llamados no obstante en otros países.
>
> El tratamiento de un objeto de museo es fundamentalmente una «operación técnica». Esto es obvio, puesto que es el material lo que llega a ser tratado y sometido a los reactivos en el laboratorio. Todavía los esteticistas mantienen justamente que la obra de arte es «una cosa de la belleza» y que el tratamiento, en cualquier sentido, tiene que ser satisfactorio desde el punto de vista de la estética. Los trabajadores del laboratorio no pueden precisamente empapar una bella estatua de madera en parafina con objeto de preservarla, y devolverla a la galería más oscura y grasienta. Ellos tienen que encontrar además una via para restaurar su prístina apariencia; la obra será así preservada sin dar la impresión de haber estado en el laboratorio.
>
> Con respecto a las pinturas de caballete y murales, la aparente oposición entre la técnica (estética) y la conservación (restauración) ha llevado a controversias, especialmente alrededor del espinoso problema de la «reconstitución del original». Algunos especialistas, sobre todo conservadores de museos, se sienten tentados a reconstituir la obra lo más completamente posible. Su primera preocupación es presentarse al público con una muestra total en la cual el ojo no experimentado puede no distinguir demasiado fácilmente el original de otras adiciones. Otros –los educadores– se oponen a esta deformación intencional de la obra. El grado de deformación varía de acuerdo

con el individuo responsable de ello, pero es siempre peligroso; el visitante cree que está admirando la creación de un reverenciado genio, y lo que él ve puede ser sólo el resultado de sucesivas intervenciones de varios restauradores en el transcurso de siglos. Esta controversia purista se repetirá periódicamente hasta que se admita que cada tratamiento presenta un caso especial, que en la restauración el respeto de la obra maestra es el primer asunto, y que, finalmente, la buena documentación (informes, fotografías) puede hacer mucho para aliviar la ansiedad. El levantamiento del barniz (total o parcial) es también muy debatido. Las partes litigantes están no menos encrespadas a causa de estar siendo divididas por «una infinitesimal capa de barniz». ¿Y quiénes somos nosotros para diferenciar entre barniz, pátina y «suciedad»? ¿Dónde encontraremos el disolvente que levante el barniz sin destruir la capa original? ¿Cómo podemos levantar un insano barniz, cuando todos conocen que antes de suspirar por ello se dañará la capa de pintura? La discusión es frecuentemente académica, pues por más que cualquiera de nosotros podamos recomendar en teoría, el barniz tendrá que ser removido en la práctica si la pintura en sí misma está en malas condiciones. En otros casos menos comunes, tenemos que confiar en el respeto del operario hacia la obra, y sus características podrían estar mucho mejor salvaguardadas si se prestase más cuidado a la calidad del soporte que determina mayormente que la pintura es la misma. Razonables ayudas y barreras contra la humedad, que se hacen posibles mediante técnicas de impregnación, pueden obviar la necesidad de un gran número de asentamientos y transportaciones, cuyos resultados finales resultan difíciles de prever, a excepción de su incremento en el coste de la restauración.

Con respecto a los monumentos históricos, la restauración es siempre el principal objetivo. En muchos países, iglesias, catedrales y edificios civiles son constantemente desfigurados por los andamios; nuevas piedras insertadas una a una contrastan cruelmente con la pátina de aquello que todavía resiste a la mano del tiempo. La conservación de las piedras y ladrillos por métodos de laboratorio han hecho escaso progreso; hay muy pocos productos que pueden impedir o reducir la acción del tiempo por medio del lavado y la impregnación. El hecho de que un pequeño país como Bélgica dedique decenas de millones de francos (10 millones de francos representan 200.000 dólares USA) anualmente para la restauración de sus antiguos monumentos, da alguna idea de las enormes sumas gastadas en esta tarea en el mundo. Tiene que desearse el establecimiento rápido de un laboratorio que sea exclusivamente dedicado a este problema mundial. Tal como un taller podría servir para aclarar muchos puntos y comparar las diferentes formas de deterioración con la protección ofrecida por los productos en el mercado. En unos pocos años, deberían alcanzarse unos resultados concretos, que podrían reducir ampliamente las sumas alocadas de restauración de antiguos monumentos.

En arqueología, hay mucha menos oposición entre restauración y conservación; la conservación es casi invariablemente la primera consideración. La antigüedad es respetada más como un documento venerable que como una manifestación de belleza, y los arqueólogos, mucho más que los historiadores de arte, buscan la verdad entre los canales laberínticos de un remoto y casi siempre anónimo pasado. Como norma, ellos prefieren que una masa ferruminosa sea saneada desde sus capas de herrumbre, y están contentos si el técnico les devuelve un hacha cuyos principales rasgos han sido preservados; ellos exigirán al laboratorio el respeto de la fina pátina de una estatuilla de bronce, a menos que ésta perjudique la supervivencia de la figura o encubra la ornamentación o inscripciones que son indispensables para su estudio. Cualesquiera sean las dificultades del laboratorio –y son muchas– puede esto llevarse sobre sus obras con un espíritu tranquilo; y ello produce excelentes resultados muchas más veces que en el campo de la pintura de caballete, donde la ética de tratamiento no ha sido definida todavía con suficiente claridad.

El creciente número de instrumentos de laboratorio, los diversos métodos de conservación y restauración y un firme desarrollo del interés por esta útil e interesante actividad ha traído nuevos laboratorios y talleres. La investigación es en cualquier caso estimulante para los físicos y químicos del museo, más sutil que para los restauradores cualificados. Y aunque nuestros principales laboratorios han abierto sus puertas a muy pocos «aprendices», se ha realizado asimismo todo un pequeño progreso. Ha llegado el tiempo en que debemos considerar el establecimiento de escuelas de investigación y conservación en un campo que afecta así tan de cerca a la preservación del patrimonio cultural de todas las naciones.[137]

Probablemente, Paul Coremans escribió estas reflexiones antes de 1958, aunque se hicieran públicas dos años después. Porque lo cierto es que, coincidiendo con estos deseos, la UNESCO creó aquel año en Roma el ICCROM, el centro internacional de estudios para la conservación y restauración de bienes culturales ya citado, lo que daba en realidad satisfacción sobre todo a unas necesidades muy generalizadas.

En otro sentido, a principios de los años setenta John Fitz Maurice Mills, internacionalmente conocido como restaurador de pinturas y activo contribuyente dentro del equipo británico al rescate de los tesoros artísticos de Florencia tras la inundación de 1966, escribió un interesante y práctico tratado sobre *Los conservadores de obras de arte*,[138] que resume magníficamente algunas de las posiciones conceptuales, técnicas y procedimentales que sobre la conservación y restauración se mantenían poco antes de los años ochenta.

En este libro resalta de entrada, a través del interrogante ¿Exhibición o protección?, una posible dicotomía u oposición existente entre dos de las funciones esenciales del museo, cuyo debate permanece todavía vivo en muchos de nuestros ambientes actuales. Mills responde a esta cuestión afirmando que la solución no es guardar los objetos del museo en recintos herméticos o inaccesibles al público. «Frente a esta actitud extrema –afirma textualmente– cabe encontrar un término medio con un límite de seguridad que permita su contemplación sin que implique la destrucción del objeto exhibido.»[139]

Y pasa revista a cuantos agentes o ingredientes considera perjudiciales para la conservación de los objetos del museo, expresándolo, entre otras, con estas palabras:

> Por extraño que parezca, la luz es uno de los mayores peligros de un museo. [...] Para proceder al control de la cantidad de luz, se precisa una medida previa. La unidad internacional de medida de luz es el lux, cantidad de iluminación incidente en una superficie situada a un metro de una fuente luminosa de brillo normalizado conocido como candela internacional. [...] En la actualidad van en aumento los museos que eliminan la luz natural y dan preferencia a la artificial, por la razón de que ésta es más fácil de regular. [...] La luz es el primer agente destructor de los tesoros humanos. El segundo, o tal vez tan dañino como la luz, es la polución atmosférica. [...] En climas desérticos [...], el máximo peligro lo constituyen el polvo, la arena y la excesiva sequedad atmosférica. En los climas tropicales, la excesiva humedad crea otros problemas, ya que favorece el desarrollo de mohos que llegan a producir decoloración y descomposición. Los museos situados en áreas costeras están amenazados por el salitre que introducen los vientos marinos en la atmósfera. Todos los museos necesitan un sistema de renovación de aire. [...] Así como la filtración es la respuesta adecuada a la polución atmosférica, el aire acondicionado lo es para el control de la cantidad de la humedad atmosférica. El contenido de la humedad se mide en términos de humedad relativa. [...] El director, enfrentado con los problemas de control de luz y de acondicionamiento del aire, debe, además, tener en cuenta la otra cara del problema: la de exponer sus objetos en las mejores condiciones. [...] El museo, al propio tiempo que debe atraer a los visitantes para que contemplen sus objetos, debe también poner éstos a buen recaudo de los primeros. Todo director es consciente de que a cualquier hora del día o de la noche pueden acechar al museo los ladrones. [...] Urge, pues, la aplicación de sistemas de seguridad, ahora que la tarea de los funcionarios de museos se dificulta aún más con la creciente afluencia de visitantes. [...] Con frecuencia, los museos aceptan dificultades, al permitir que un objeto de arte se exhiba en otros lugares con los riesgos impredecibles que comporta su traslado. [...] Según la opinión de los expertos, el envase para el transporte de tesoros de arte antiguo debe ser hermético. [...] Además de las medidas tomadas para controlar la temperatura y la humedad es preciso aplicar un material almohadillado para salvaguardar la obra de arte de los golpes bruscos y de las vibraciones violentas, causadas por los propios motores del avión o del barco en que se transporta. [...] Además de estas precauciones de empaquetamiento [de las obras de arte en préstamo, deben tomarse] otras medidas de seguridad [...] tanto en el viaje como durante su exposición: custodiarlas día y noche.[140]

A finales de los setenta, estaban, pues, preparados todos los ingredientes para el establecimiento y la consolidación de un nuevo compromiso internacional para la conservación y restauración de los bienes culturales, sobre todo si se tiene en cuenta, como pudo comprobarse entonces, que eran múltiples y diversos los peligros que se cernían sobre el patrimonio cultural. Se tomaron, en consecuencia, medidas a diferentes niveles de actuación, como la que refiere Gaël de Guichen, cuando escribe: «Ante la amplitud de destrucciones constatadas y documentadas, el ICCROM lanzó un curso sobre la conservación preventiva, y *Museum* publicó un número especial titulado *La conservación: un desafío a la profesión*.[141] La idea de que se necesitaba cambiar de actitud si se quería asegurar un futuro a las colecciones, ganó lenta-

mente terreno, pero se harían de esperar una reflexión organizada y una puesta en práctica».[142]

Si, de una parte, fue Gaël de Guichen quien ideó el título de este número especial de *Museum* que refleja cabalmente la situación de la conservación preventiva antes de los ochenta, y de otra, fueron reconocidos especialistas quienes desarrollaron el grueso de los temas, es necesario reconocer también que fue Philip R. Ward quien resumió con precisión sus puntos esenciales en los epígrafes de su artículo «La conservación: el porvenir del pasado»,[143] precedidos de esta consideración: «Los objetos que preservamos no han sido destruidos por el tiempo, ya que el tiempo, por sí solo, rara vez destruye. Por una u otra casualidad milagrosa han sobrevivido, a menudo por cientos de años, al fuego, la tempestad y los terremotos, a las guerras, al robo y el vandalismo pero, sobre todo, a nuestra propia negligencia. Frecuentemente, corren más peligro en un edificio moderno que en ningún otro período de sus vidas: temperaturas variables, exceso o falta de humedad, radiaciones ultravioletas, insectos, gases atmosféricos y malos tratos pueden destruir lo que la naturaleza ha salvado. Los protegemos contra estos peligros utilizando un conjunto de técnicas que denominamos conservación».[144]

El desarrollo de este conjunto de técnicas lo resume y concreta Ward en los diez espígrafes de su artículo, que enumeramos ilustrados con algunas de sus frases más significativas: 1. Conservación y estudio. («Los restauradores se guían por el precepto médico siguiente: un tratamiento es correcto cuando el diagnóstico es correcto.») 2. Conservación y comportamiento de los materiales. («Cualquier objeto [...] puede terminar en un museo y el museo debe saber cómo cuidar de él.») 3. Conservación y control del medio ambiente. («El museo es un edificio dentro del cual las colecciones están sometidas a un microclima artificial [...] El conocimiento y el control de [la temperatura ambiente y la humedad relativa] constituye el aspecto más importante y difícil de la ciencia de la conservación.») 4. Conservación y almacenamiento. («Para prevenir el deterioro de los objetos debido al almacenamiento o a la exposición, se diseñan y construyen estructuras especiales.») 5. Conservación y manipulación. («Una de las principales razones para preservar los objetos en los museos es la de asegurar que éstos estén disponibles para el estudio; y estudio implica manipulación.») 6. Conservación y transporte. («El diseño y la construcción de embalajes especiales son tareas complejas. [...] El método de transporte debe ser rigurosamente seleccionado para disminuir su duración y las manipulaciones bruscas.») 7. Conservación y tratamiento. («Muchos de los objetos encontrados en el terreno nos llegan en condiciones precarias. Aún más numerosos son los que se desintegrarán rápidamente al entrar en contacto con un medio ambiente nuevo, a menos de que se intervenga a tiempo.») 8. Conservación y limpieza. («Cada vez que se limpia un objeto, se pierde una pequeña parte de su superficie y se modifica su aspecto original. Sin embargo, esta limpieza es a veces necesaria y puede ser urgente cuando hay un grave deterioro. En estos casos, el objeto debe ser limpiado para estabilizarlo y prevenir un estrago aún mayor.») 9. Conservación y reparación. («Cuando una pieza dañada es reparada, ¿hasta qué punto debe ser restaurada? Si falta una parte, ¿sabemos cómo era el original? Y aún así, ¿podemos reemplazarlo?») 10. Conservación y trabajo sobre el terreno. («Todas estas técnicas están encaminadas a un fin: la preservación de objetos de arte por medio de su estabilización para prevenir un deterioro mayor. [...] La habilidad para improvisar y trabajar en condiciones difíciles, algunas veces sin contar con ayudas mecánicas, es a veces más importante que el conocimiento científico.»)

5.4. La conservación preventiva después de los años ochenta

Un auténtico decálogo el de Philip R. Ward, vigente quince años después, que confirma nuestra convicción de que la conservación preventiva hoy es, ante todo, una evolución de los planteamientos y actitudes anteriores a los ochenta, bien

es verdad que, por decirlo de nuevo con palabras de Guichen, «resulta por tanto reconfortante constatar que después de [...] años, han aparecido signos muy alentadores».[145]

Estos signos y confirmaciones pertenecen a las décadas de los ochenta y noventa, y aparecen magníficamente sintetizados en la siguiente relación de Guichen de siete puntos de definición que son claves para este especialista del ICCROM. «Primer signo: un reconocimiento de la disciplina «conservación preventiva» con la realización de dos congresos... [1992 y 1994]. Segundo signo: el lanzamiento, en 1991, del programa nacional de salvaguardia de las colecciones en los Países Bajos con el Plan Delta... Tercer signo: el lanzamiento del programa Prevención en los Museos Africanos –PREMA–, que se aplica a 32 países y que se prolongará durante 14 años. Cuarto signo: la creación en 1994 de un diploma de estudios especializados en conservación preventiva en la Universidad de París I... Otros signos deben ser mencionados con categoría local, como la creación de una plaza de «conservación preventiva» en los grandes museos e institutos. [...] La conservación preventiva requiere un cambio profundo de mentalidad: Quien pensaba ayer objeto, hoy debe pensar colecciones. Quien pensaba sala, debe pensar edificio. Quien pensaba semanas, debe pensar años. Quien pensaba persona, debe pensar equipo. Quien pensaba gasto a corto plazo, debe pensar inversión a largo plazo. Quien pensaba angosto, debe pensar amplio. Quien pensaba en el día a día, debe pensar programa y prioridades. La conservación preventiva consiste en tomar un seguro de vida sobre el porvenir de las colecciones. Sólo las especies desarrolladas se aseguran el porvenir de sus bienes. Es tiempo de que en los museos nos comportemos como tales.»[146]

En el plano de la actuación y la práctica, la conservación preventiva ha variado incluso desde la definición citada de la reunión del Comité de Conservación en su reunión trienal de Copenhague, en 1984. Al menos, desde el punto de vista de que los agentes de deterioro considerados muy determinantes en años no muy lejanos (temperatura, humedad relativa e iluminación inapropiadas; contaminantes y plagas...) han pasado casi a un segundo término al compararlos con otros considerados hoy «más destructivos» y repentinos, como puedan ser los desastres naturales, el terrorismo o el vandalismo, el robo, la acción del agua, del fuego, etc.

De este modo, se constata que en la actualidad el conservador o el restaurador raramente se encargan de estos agentes de deterioro en el museo, pues el control sobre ellos pertenece más al ámbito de la alta tecnología aplicada que al de su actuación cotidiana profesional. Siguen siendo los factores medioambientales, que producen un deterioro más gradual, los motivos de su mayor atención y actuación en las diferentes secciones o departamentos de las instituciones museísticas donde se encuentran las colecciones.[147]

Así parece apoyarlo, por ejemplo, Martine Jaoul cuando afirma que «demasiadas veces separado de la vida diaria del museo, el almacén de reserva es un lugar muy sensible para la conservación preventiva. Para mantener con eficacia los roles de conservación preventiva es necesario proporcionar una presencia regular humana cerca de las colecciones. Bien preparados los registradores podrían responsabilizarse de los almacenes, bajo la autoridad de los conservadores. Esta responsabilidad a tiempo completo ayudaría mucho a la conservación preventiva y haría las colecciones de reserva más accesibles a un público más amplio».[148]

En este sentido también, como labor o responsabilidad propia del conservador, sigue prevaleciendo en el museo la preocupación por los factores tradicionales que más modifican habitualmente su medio ambiente, muy de acuerdo con Charles S. Tumosa y otros colegas de la Smithsonian Institution, cuando escriben: «Las variaciones de temperatura y de humedad relativa juegan un papel preponderante sobre el estado de los objetos de los museos. Se pueden determinar los límites requeridos para estos parámetros medioambientales examinando las propiedades materiales de los componentes. Se considera que, para la mayor parte de los objetos, las variaciones de humedad relativa deben situarse entre 35% y

65% y las variaciones de temperatura entre 18° y 25° Celsius, es decir en el mismo orden de magnitud que para el confort humano».[149]

Sea como fuere, lo cierto es que la conservación preventiva en la actualidad se apoya sobre todo en un cambio notable de mentalidad, a partir del cual establece y opera técnicamente desde la perspectiva de una serie de planteamientos y cuestiones generales (aplicación, evaluación, parámetros medioambientales, estándares, etc.), y desarrolla sus contenidos y funciones ocupándose de los factores deteriorantes y de los métodos concretos de actuación para paliar o eliminar sus efectos nocivos.

De este modo, atiende y estudia la humedad relativa, su naturaleza, reacciones y control; la creación de microclimas y el programa de gestión para el control de valores incorrectos...; la iluminación, su naturaleza, nuestro sistema visual, las reacciones y procesos de deterioro; su medición y métodos de control, el diseño de sistemas de iluminación, la tipología de lámparas y accesorios; los niveles de iluminación; los contaminantes en el interior del museo, los métodos de control y el programa de gestión...; las plagas, su naturaleza, tipología y programa de gestión para su control, etc.

En definitiva, los agentes de deterioro continúan siendo actualmente los más habituales en la preocupación de la conservación preventiva en los museos,[150] dentro incluso de la evolución desarrollada desde los años ochenta. Y aunque «oficialmente» no había sido fijada todavía hasta mediados de aquella década una definición consensuada, es fácilmente comprobable que ya entonces más de un especialista como Philip Ward, Paul Philippot o Gaël de Guichen (conviene revisar su importante bibliografía y su labor científica y educativa)[151] estaban convencidos de que la conservación preventiva era y es «el conjunto de acciones destinadas a asegurar la salvaguardia (o a aumentar la esperanza de vida) de una colección o de un objeto». Y que la conservación del patrimonio era y es, parafraseando al primero de los autores citados, una competición contra el tiempo: una carrera contra reloj.

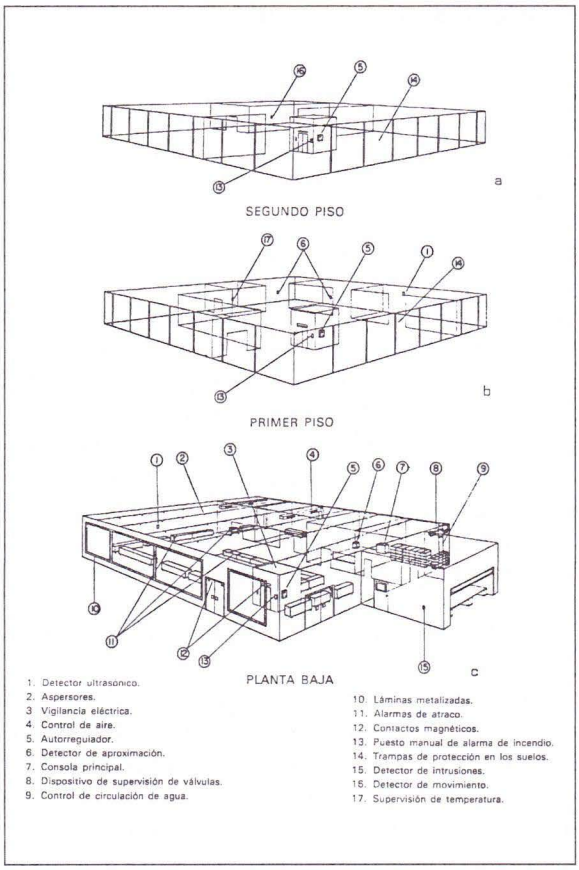
6. Seguridad en los museos

Junto con los problemas de la temperatura y humedad, el enrarecimiento y contaminación atmosféricas, el polvo y microorganismos nocivos, como las bacterias, etc., –factores deteriorantes que es preciso erradicar o reducir su acción negativa, como venimos indicando–, la protección y seguridad del museo (contenedor y contenidos) resulta una de las obligaciones más importantes que el conservador o responsable de un museo debe cumplir con mayor precisión y celo.

El fuego, el robo, actos vandálicos o agresiones incluso de carácter terrorista son algunos de los numerosos peligros que acechan a estas instituciones, por lo que reclaman una serie de medidas de seguridad. Una preocupación constante en este tiempo nuestro, cuya investigación de técnicas, medios y actuaciones vienen presidiendo desde primera parte del siglo la ocupación de expertos e instituciones.[152]

Ha sido, sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial con la creación de la UNESCO y el ICOM, cuando su Comité para la Seguridad en los Museos (ICMS) se ha preocupado con profundidad y amplitud de este tema y, como ya adelantamos,[153] y ha terminado por publicar bajo la coordinación de su director Robert G. Tillotson, y edición de Diana D. Menkes un completísimo tratado,[154] exhaustivo y actual sobre el tema, consecuencia de un equipo de treinta y tres especialistas de catorce países que formaban el comité en 1976.

La sola enumeración de sus capítulos puede aclarar por sí misma lo que constituye un indispensable programa de reflexión y de puesta en práctica de actuaciones para la protección y la seguridad de las instalaciones museísticas en nuestro tiempo.[155] (Por lo que juzgamos de interés académico y práctico presentar aquí una síntesis de sus contenidos.) Se afirma, de entrada que «el legado cultural de la humanidad ha sufrido pérdidas extraordinarias como consecuencia de robos y malversaciones. La urgente necesidad de poner fin a estas pérdidas llevó a la creación, en



Ejemplo de señales que puede controlar un puesto central de vigilancia en un museo (Tillotson).

1974, del Comité Internacional para la seguridad en los museos (ICMS), dependiente del Consejo Internacional de los museos (ICOM), y a la subsiguiente redacción, dos años más tarde, de este libro sobre seguridad en los museos».[156]

Esta publicación *La seguridad en los museos* atiende, por tanto, todos aquellos aspectos que se refieren a la defensa, prevención contra peligros, instrumentación para la seguridad y remedio contra las continuas acechanzas que las obras de los museos sufren respecto de su integridad física, tanto por agentes interiores, como, sobre todo, por la acción de los exteriores. En el sumario de este trabajo se incluyen, lógicamente, atentos capítulos al personal responsable de la protección y seguridad en los museos, desde el director y los conservadores a los subalternos y personal de seguridad.

Como preámbulo a cualquier consideración al respecto, deberían tenerse en cuenta las palabras de André Noblecourt:

> La experiencia ha mostrado desgraciadamente que el desconocimiento de las reglas de la lógica, por no decir del simple sentido común, es con frecuencia –mucho más que la falta de medios materiales y financieros– la causa de los más graves errores en materia de seguridad.[157]

Pero en cualquier caso, siguiendo las directrices marcadas por el estudio del ICOM, está muy claro que la responsabilidad en el tema de la protección y seguridad del museo incumbe directísimamente al director, al jefe de seguridad y al personal del museo. Y puede que sea imprescindible enumerar, al menos, los epígrafes que a cada capítulo dedica el estudio citado.

6.1. El personal de seguridad

> En resumidas cuentas –se dice– la seguridad de los museos recae sobre los vigilantes. Los sistemas mecánicos y electrónicos pueden complementar eficazmente la vigilancia humana, pero nunca pueden reemplazarla.[158]

Se aquilatan tanto las funciones como los derechos y obligaciones del personal de seguridad: su estatus y cualificaciones, sus deberes, los uniformes convenientes, la formación y ascensos, el número y organización, los vigilantes nocturnos...[159]

6.2. Control de inventarios

A continuación, el estudio del ICOM trata el tema del «Control de inventarios», afirmando que

> el control permanente de los objetos por medio de un inventario y de su inspección directa juega un triple papel, indispensable, en la seguridad del museo, ya

que provee de un instrumento contra el robo, de una indicación inmediata de la ausencia de un objeto y de información descriptiva para recobrarlo en caso de robo. El control por medio de un inventario es tan importante que debe hacerse cualquier esfuezo por mantener escrupulosamente al día todos los ficheros y medidas complementarias de protección.[160]

6.3. Protección contra el fuego

Constituye este tema un capítulo importante en el estudio coordinado por Tillotson, que introduce con las siguientes palabras:

> El fuego es el enemigo número uno de los museos, ya que por lo general los daños que causa son irreparables. Esto es un tópico, pero de tan graves implicaciones que debe ser tenido en cuenta siempre que se trate de seguridad en los museos. [...] Los fines más directos de la protección contra el fuego son impedir que el fuego se produzca, detectar su presencia, evitar que se extienda y extinguirlo con el mínimo daño para las personas y colecciones que se encuentran en el museo [...] Vista la complejidad de este tema y la continua investigación y perfeccionamiento en los aspectos técnicos de la prevención de incendios debe consultarse una fuente de información completa y actualizada. La más útil es la National Fire Association (NFPA), organización internacional, sin fines lucrativos, abierta a todo el mundo. La NFPA publica anualmente un conjunto de 16 volúmenes de reglamentos, normas y recomendaciones y manuales elaborados por sus diferentes comités técnicos, entre los que se encuentra uno de Bibliotecas, Museos y Monumentos Históricos. La mayor parte de los artículos contenidos en estos volúmenes se editan también en folletos independientes.[161]

En este capítulo dedicado a la protección de los bienes patrimoniales contra el fuego pasa luego a tratar la «Prevención», generalidades, reglamentos. «Detección», alarmas, señal de incendio, sistemas de detección (detectores térmicos y detectores de humo), normas, códigos y recomendaciones. «Extinción de incendios», sistemas de aspersores automáticos de agua, otros sistemas automáticos de extinción (dióxido de carbono, halones, polvos químicos), extintores portátiles, sistemas de toma de agua y mangueras, evacuación automática del humo, formación del personal y particularidades de edificios históricos.[162]

6.4. Protección contra el robo

El estudio dirigido por Tillotson se detiene en consideraciones generales sobre este tema, analizando: las «motivaciones y objetivos probables» («[...] Existen dos grandes categorías de ladrones racionales: los ladrones profesionales que esperan obtener un rescate del propietario, del museo o de la compañía de seguros; los ladrones, aficionados o profesionales, e incluso los comerciantes de obras de arte poco escrupulosos, que esperan revender el objeto a menudo en otra localidad del país»), «Elección de la protección general», «Principios generales del funcionamiento de los dispositivos de alarma», «Equipo técnico: criterios generales de selección», «Organismos de ensayo y homologación de sistemas de alarma»; Protección periférica: «Protección mecánica», «Protección eléctrica/electrónica» –con todas las variantes y sistemas que la tecnología actual proporciona en este asunto-; Protección interior: «Protección mecánica», «Eléctrica/electrónica»; Protección de los objetos, Trampas de protección, Sistemas auxiliares: «Control de rondas», «Alarmas de atraco/pánico» y «Cintas registradoras de llamadas telefónicas». Es decir, todo cuanto desde el punto de vista humano y tecnológico puede y debe emplearse en la protección contra el robo en los museos en nuestros días, sin perjuicio de posteriores perfeccionamientos.[163]

6.5. Puestos centrales de vigilancia

El estudio que comentamos introduce este tema afirmando:

> Cuanto mayor es un museo y más valiosas sus colecciones, más necesaria se hace la incorporación de un sistema de alarma para complementar el trabajo del personal de seguridad. Este sistema puede dotarse con dispositivos que provoquen una alarma local, en su inmediata cercanía, por medio de señales sonoras o visibles.

> Otra posibilidad es la conexión directa del sistema de alarma a los departamentos de policía o bomberos; pero a menudo esto no es factible habida cuenta del gran número de señales y las altas probabilidades de falsas alarmas que estos servicios tendrían que controlar.
>
> Una tercera solución [...] es el empleado de un puesto central que reciba las señales de los equipos técnicos instalados en el museo, seleccione las alarmas reales y avise entonces a los servicios de policía o bomberos, si hay lugar para ello. El término «puesto central» se aplica en general a un centro de control exterior al museo (puede estar en varios kilómetros) y que tiene otros «abonados» que le envían señales por medio de líneas telefónicas concertadas.[164]

Y esta tercera solución es la que el estudio considera y desarrolla ampliamente en todos sus aspectos y variantes.

6.6. Seguridad de las personas

Los «Límites de densidad», la «Prevención de accidentes» y las «Situaciones de emergencia» son los puntos que considera el estudio.[165] Un capítulo ciertamente importante en algunos casos, en nuestro tiempo, donde ciertos museos más visitados son materialmente «invadidos» por los visitantes con el consiguiente abanico de peligros que ello puede desencadenar.

6.7. Desperfectos

> La otra cara del problema de la seguridad del público, creado por las aglomeraciones, es el problema de los desperfectos del edificio, del interior o de las colecciones expuestas.[166]

Problema importantísimo éste, como queda indicado, de las aglomeraciones del público –«invasión», más que visita– sobre todo en ciertos museos. Y de las consecuencias casi imprevisibles en algunos momentos de esta aglomeración de visitantes sobre posibles daños o desperfectos de las obras expuestas. Lo que requiere una puesta en marcha de actuaciones de prevención, y en su caso, de reparación.

Sobre la «protección» y «prevención» trata expresamente el estudio del ICOM, analizando detenidamente también los desperfectos producidos por los graffiti;[167] así mismo, los Deterioros ambientales (humedad relativa y temperatura, luz; contaminación, suciedad, polvo; moho, insectos, manipulaciones); termina el capítulo señalando algunas otras consideraciones y soluciones a estos problemas de desperfectos en los museos.

6.8. Reacción y actuación contra el robo y la violencia

En este sentido, advirtiendo la posibilidad de que «las medidas de prevención y protección fallen por cualquier razón, deben establecerse una serie de normas de actuación contra el robo». Entre estas normas el estudio analiza las que se deben aplicar en caso de «robo real», de «disturbios civiles», de «amenazas de bomba» y de «chantaje».

6.9. Planificación arquitectónica

«La idea es disparatada. Llenar un espacio de frágiles y valiosos objetos e invitar al público a entrar*». Así comienza un reciente artículo en una revista de arquitectura que dedica un número monográfico a los museos. De la lectura de revistas profesionales y de la visita a museos se desprende que este concepto paradójico no ha sido llevado a la práctica por los arquitectos o planificadores de museos, ni en sus aspectos particulares ni en conjunto. Es sorprendente que los museos continúen diseñándose para resolver problemas estéticos abstractos o como manifestaciones monumentales, y no para proveer de los mejores y más flexibles medios de exposición y almacenaje de las colecciones durante su conservación y protección en ellos. Parte del problema reside en que los arquitectos tienden a ser más artistas que inge-

* Yee, Roger, «Smoke gets in Your van Eycs», *Progresive Architecture*, marzo de 1975: 78-81, pág. 78.

nieros. Pero hay también claros indicios de que los arquitectos se encuentran inseguros frente a los museos, en cuanto a su uso y significación social, y a si están destinados a entretenimiento, educación, contemplación o investigación científica. Además no suelen conocer bien los fondos particulares del museo que proyectan, las colecciones que se piensan exponer, ni el dato básico de si la exposición va a ser estática o cambiante. Los autores de artículos sobre arquitectura muestran una cierta ambigüedad e inseguridad sobre el papel de los museos dentro de la sociedad.**[168]

El estudio del ICOM prosigue en su análisis en profundidad sobre la planificación arquitectónica, tanto por lo que se refiere a las consideraciones generales, como a la «Selección del emplazamiento y del edificio», a los «Sectores públicos» y a los «Sectores cerrados al público».[169]

6.10. Conclusiones y recomendaciones

Por último, como compendio final a lo tratado en este apartado sobre la protección y seguridad de los museos,[170] recapitulamos todos sus contenidos transcribiendo textualmente en las notas y a modo de apéndice las «Conclusiones y recomendaciones» que los 33 especialistas del Comité Internacional nos proponen sobre *La seguridad en los museos*.[171]

7. Restauración de los bienes culturales

Muy cercana a la conservación, recordemos que la función de restaurar los bienes culturales resulta una labor muy diferente de la conservación preventiva, como así quedó ya perfectamente definido en el documento citado El conservador-restaurador: una definición de la profesión, presentado en la reunión del Comité de Conservación (ICOM-CC) de 1984 en Copenhague.[172]

7.1. Conservación, conservación preventiva y restauración

La restauración es una actividad muy compleja, aunque nada más sea por lo que conlleva salvar la propia realidad material del objeto. «Tiempo atrás –opina Graeme Gardiner– era imposible hablar de conservación sin referirse a la restauración.» Y añade a renglón seguido: «Hoy en día son muchos los museos, bibliotecas y archivos que poseen sus propios talleres de conservación. Como la conservación es apreciada cada vez más por el público, las instituciones utilizan su labor en este ámbito para dar una imagen moderna y rigurosa de su enfoque de los problemas de gestión y mantenimiento de las colecciones. [...] Contrariamente a la restauración, la conservación es un tipo de actividad relativamente nueva, que sólo ha alcanzado su madurez en los últimos treinta años».[173]

De acuerdo con lo comentado, las acciones de la conservación preventiva y de la conservación terapéutica o curativa son realidades perfectamente separables en nuestra situación y en los planteamientos actuales de la restauración. Aunque no lo fueran para muchos autores antes del desarrollo de la conservación preventiva en los ochenta, recordamos que algunos, como Cesari Brandi,[174] mantenían ya en los setenta la distinción entre restauración preventiva y restauración efectiva. Y esto, con independencia de que rigiera como criterio profesional y ético el que la restauración sólo debiera realizarse en casos de rigurosa necesidad, y bajo el principio previo de «absoluto respeto a la situación original de la obra». Sobre la restauración prevalecen e intervienen necesariamente los aspectos de preservación y conservación.

Paul Coremans ha diferenciado la conservación de la restauración con estas palabras:

> Se puede definir la conservación como una operación

** «¿Después de todo, en esta economía de consumo, la experiencia cultural no se reduce a una participación compulsiva y ritualista en un mito enteramente fabricado?». Suzanne Stephens, «Museum as Monument», *Progresive Architecture*, marzo de 1975, 42-47, pág. 44.

> tendente ante todo a prolongar la vida del objeto remediando sus degradaciones naturales y accidentales; la restauración, por el contrario, será considerada más bien como una intervención de naturaleza quirúrgica comprendiendo la eliminación de adiciones ulteriores y su reemplazo por materiales mejores, para llegar a veces hasta la reconstitución más o menos completa de aquello que se llama, bastante impropiamente además, el estado original [...] sólo el término de restauración corresponderá a las operaciones delicadas denominadas «reconstrucción del estado original» o del «estado real», donde el artista de la restauración reemplaza, a veces no sin exceso, al artesano de la conservación.[175]

La actividad de la conservación y la de restauración requieren un profundo conocimiento de los métodos y técnicas de análisis y diagnosis de los bienes culturales,[176] antes de pasar a cualquiera intervención. No nos referimos solamente a la capacitación técnica y científica de los conservadores y de los restauradores en sus respectivas áreas,[177] sino sobre todo a una postura o enfoque tanto conceptual como deontológico y técnico que convierta siempre esta labor en legítima, precisa y estrictamente necesaria respecto de las obras.

Admitiendo que pueda no existir en el proceso de conservación y de restauración una perfecta, objetiva y total seguridad acerca de la realidad constitutiva, formal y funcional de un bien cultural –y, por tanto, el trato o la intervención sobre esa obra no puede ser cabal–, al menos se le debe exigir al restaurador que observe una serie de principios éticos y técnicos para eliminar de su intervención cualquier daño irreparable. Es decir, que proceda en lo posible con la cautela que reclaman estos criterios –técnicos, éticos y estéticos– casi universalmente aceptados por los conservadores y restauradores más responsables y mejor informados:

1. La restauración no puede ser fija e irreversible. La reversibilidad, de acuerdo con la definición de R.V. Sneyers, es la «posibilidad de eliminar posteriormente los productos empleados por un tratamiento dado».[178]

2. En el caso de una consolidación necesaria, deberán haber sido experimentados antes en una pieza de ensayo tanto las técnicas como los productos utilizados; y sólo si se justifica escrupulosamente su necesidad, y si el resultado es lo suficientemente perceptible que ni engañe al público ni a su fin educador.

3. En los tratamientos e intervenciones en obras de arte, el restaurador debe tener en cuenta, como previene Coremans, que la expresión artística debe dominar la materia por su belleza intrínseca, que en ningún caso puede quedar anulada por la realidad y circunstancias de su soporte.

4. El enfoque científico y el humanista tienen cada uno sus posibilidades y límites, que no son antagónicos, sino interdependientes y hasta complementarios.[179]

Según Rivière-Delcroix,

> en principio, cuatro tipos de agentes intervienen en la conservación y restauración:
> – el responsable de la disciplina en la que se integra el objeto;
> – el responsable científico del laboratorio, cuyos conocimientos teóricos y su formación práctica le cualifican para proceder a los exámenes y enfocar el tratamiento;
> – el museólogo, responsable de la presentación de los programas;
> – el técnico de laboratorio, realizador de los tratamientos.*
>
> En caso de divergencia, corresponderá al responsable de la institución zanjar el asunto.[180]

En la actuación del conservador y del restaurador son decisivos, lógicamente, los enfoques técnico y modal. Es decir, el repertorio de conocimientos y capacitación profesionales que deben estar basados en una cuádruple fundamentación científica y técnica, artística, artesanal e histórica (por lo que se refiere al primero de los citados). Y la clasificación museística del objeto (artístico, de las ciencias del hombre –históricos, etnológicos,

* La terminología francesa puede llevar a confusión respecto de la anglosajona, que designa bajo el nombre de *conservator* al técnico que restaura y el de *curator* al «conservador» («conservateur») de nuestros museos. (*Nota de Rivière*).

antropológicos...–, de las ciencias de la naturaleza, de las ciencias exactas y técnicas, o interdisciplinal), referida al modo cómo plantear el tratamiento concreto.

Rivière señala cinco fases en el tratamiento del objeto:

- una fase de limpieza (extraer las sales solubles de una cerámica, por ejemplo),
- una fase de encolamiento, fijación, consolidación,
- una fase de restauración,
- una fase eventual de protección,
- una fase de mantenimiento.[181]

El laboratorio de conservación y restauración de un museo debe ser, al menos, un instrumento bien dotado para la intervención, y no sólo de los primeros auxilios y urgencias, como ya hemos comentado al tratar de la investigación. Para intervenciones especiales hemos citado y descrito algunos de los centros más internacionalmente reconocidos en conservación y restauración.[182] De estos laboratorios especializados deben tomar referencia cualitativa los instalados en el museo, cualquiera que sea el carácter de sus colecciones.

Siempre precederá a cualquier intervención, como decimos, el conocimiento lo más completo de la realidad y la función de los objetos, cuya primera y primordial fuente de información son ellos mismos. Las diversas materias que sirven de estructura o soporte a la obra artística pueden sufrir diferentes procesos de deterioro: los textiles se apolillan y deshacen; los metales se oxidan y adquieren incrustaciones diversas; la madera se carcome, se seca y se hiende, etc.[183]

Por ello, a veces no resulta fácil diferenciar claramente lo que es la estructura de la obra en sí. Cuando se trata por ejemplo, de una pintura sobre tabla: una cosa es la estructura, el soporte, y otra la apariencia de la obra artística. Con los medios técnicos suficientes del laboratorio, el análisis inmediato y la diferenciación primera de estos dos elementos no resulta, en general, muy complicada. Los problemas surgen cuando la identificación entre estructura y apariencia es prácticamente total, como ocurre en el caso de una escultura realizada en madera. En cualquier caso, las acciones del restaurador deberán estar avaladas por una capacitación profesional probada, fundamentada en el conocimiento científico y respetuosa con los criterios y las fases de intervención que hemos señalado.

Tratándose, por ejemplo, de los museos de arte, el problema de los materiales, soportes, técnicas y procedimientos del objeto artístico deberá preceder a su tratamiento, pero sería insuficiente su conocimiento en estos aspectos si no hubiese también un riguroso conocimiento histórico artístico que iluminara la intervención concreta.[184] Pero, del mismo modo, ese conocimiento técnico y humanístico debe exigírsele tanto al conservador como al restaurador a la hora de la aplicación de un tratamiento a cualquier tipo de objetos, ya sean del área de las ciencias de la naturaleza, de las históricas, antropológicas y etnológicas, o de las exactas y técnicas.[185]

7.2. Conservación-restauración

El concepto y definición de una actividad del patrimonio tan compleja como actual denominada conservación-restauración tiene, en palabras de Catheline Périer-D'Ieteren, «un largo pasado»; al menos, desde la época y las teorías de John Ruskin en el s. XIX, como hemos comentado. Y una definición oficial tan sólo desde 1984, desde los dos sucesos tan citados de la celebración de la reunión del Comité de Conservación (ICOM-CC) en Copenhague, y de la aprobación del texto *El conservador-restaurador: una definición de la profesión*.

Una definición que tuvo seis años de gestación hasta llegar a esa fecha decisiva: desde que en 1978 A. Ballestrem presentara y discutiera un documento de trabajo sobre el tema en la reunión trienal del Comité de Conservación en Zagreb, y hasta que diversos intervinientes y miembros del ICOM lo remodelasen para obte-

ner su perfil definitivo. En este proceso no debe olvidarse el número de la revista *Museum* (vol. XXXIV, nº 1, 1982), especial dedicado a *La conservación: un desafío a la profesión*.

«En el campo de la conservación-restauración –afirma Périer-D'Ieteren–, es vital el establecimiento de una documentación científica directa, previa a toda intervención sobre el objeto, durante los diversos estadios de restauración y después del tratamiento. Esta documentación justifica la intervención por medio de la provisión de un conjunto objetivo de datos de referencia y constituye la memoria de la restauración para el futuro. Proporciona también una fuente preciosa de informaciones para la investigación en la historia del arte porque ayuda a comprender mejor la génesis de la obra y su historia material. [...] Las medidas de la conservación-restauración una vez tomadas, conviene de nuevo considerar el futuro en una perspectiva de prevención, concibiendo planes de vigilancia y mantenimiento a largo plazo –el control será confiado a una persona cualificada–, un proceso esencial que, por ser muy a menudo olvidado o desatendido, anula los esfuerzos humanos y financieros realizados.»[186]

En todo proceso de conservación preventiva o de conservación-restauración de bienes de interés cultural el trabajo de laboratorio es, insistimos, totalmente esencial. Debe ocuparse al menos de esas tres misiones principales, que –sin renunciar a otras, como la formación y la respuesta a la curiosidad del público– Maurice Bernard ha señalado: realización de «los análisis, mediciones e investigaciones necesarios para la restauración o la adquisición de una obra de arte o una pieza de museo...», preparación hoy de «los métodos científicos que mañana serán útiles para la historia del arte», y «llevar a cabo con los historiadores del arte una investigación pluridisciplinal que, gracias a una colaboración bien entendida, permita asociar las problemáticas históricas con los análisis más sutiles».[187]

8. Exposición y difusión

La presentación o exhibición de objetos de valor patrimonial y cultural ha sido una función que histórica y sociológicamente puede rastrearse desde los precedentes y los orígenes remotos del coleccionismo y el museo; especialmente desde los tesoros medievales hasta las diversas categorías que aparecen a finales del siglo XVIII y durante el XIX, coincidiendo con la configuración del museo moderno. A pesar del origen y la pertenencia de las colecciones a las clases ilustradas, al final la muestra o exposición[188] de los fondos de un museo no ha tenido otra justificación o destino que el público, para cuya función han sido clasificados aquéllos de acuerdo con algún sistema científico que cada época ha venido determinando.

En este sentido, y de acuerdo con su desarrollo, se reconocen cuatro tipos de funciones generales que han venido siendo asumidas por las exposiciones a lo largo del tiempo: la *simbólica*, cuya finalidad de glorificación religiosa y política ha estado unida normalmente en casi todas las civilizaciones y culturas al valor ostentativo de los objetos; la comercial, unida lógicamente al valor de la mercancía; la documental, íntimamente ligada al valor informativo o científico de los objetos, y que utilizan tanto los museos de carácter científico o técnico, y los ecomuseos, como todos aquellos organismos e instituciones que desarrollan su actividad a través de exposiciones para la difusión de conocimientos. Y, por último, la estética, unida al valor artístico de las obras.

Esta última función, por importante que sea su reconocimiento y hasta su predominio en nuestros días, es relativamente reciente. Al menos, hasta fines del siglo XVIII no la registra el diccionario en Francia, mientras que el sentido comercial del término «exposición» ya aparece socialmente en la segunda mitad del XVI. Sin embargo, la función estética aplicada a las exposiciones ha adquirido, de hecho, la significación paradigmática del término, cuando de un modo

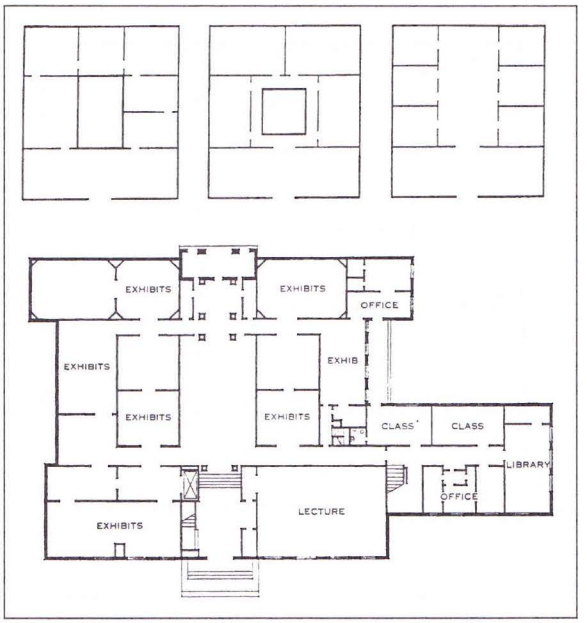
general y espontáneo el público piensa y se refiere a la «exposición».

En cualquier caso, las cuatro funciones señaladas no resultan excluyentes o incompatibles entre sí. Pueden lógicamente estar presentes en una misma exposición. Es más, resulta imprescindible que algunas de ellas (las funciones estética y documental, por ejemplo) convivan y alienten lo mismo la atracción y el deleite de una exposición de obras maestras de arte que la información y el rigor científico que requieren muestras del patrimonio científico-técnico, o las de objetos etnológicos o arqueológicos.

Salvo las excepciones de carácter simbólico-estético existentes desde la antigüedad clásica, está comprobado que el origen histórico de la función estética se encuentra en una progresiva derivación de la función comercial de las exposiciones, siendo esta última una actividad preponderante en todo su desarrollo anterior. Pero, curiosamente, la exposición y el mercado tienen un nexo casi ancestral: las obras artísticas.

La postura de los coleccionistas ha sido y suele ser, en líneas generales, la de mostrar sus tesoros, mientras que los artistas han mantenido la constante –por interés y hasta por necesidad– de poner a prueba sus trabajos, de someter sus creaciones al juicio del público (con independencia de exponerlas también en otros casos para conseguir su venta). Ésta era la postura de los artistas clásicos griegos al mostrar sus obras en la Pinacoteca de Atenas, en los Propileos de la Acrópolis; o la de algunos renacentistas italianos, cuando lo hacían en la plaza de la Señoría de Florencia.

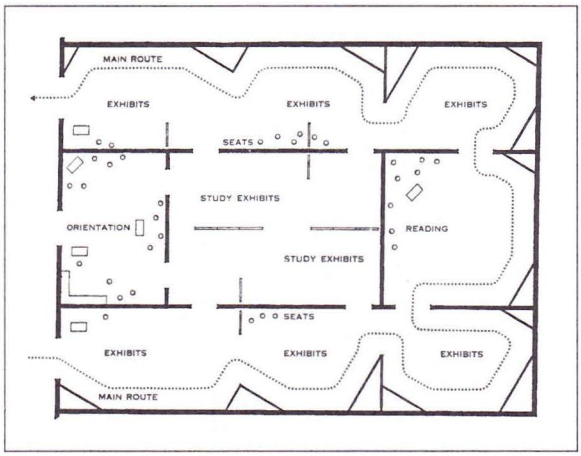
Es cierto que la Italia renacentista y barroca había marcado pautas tanto en el coleccionismo como en la exhibición de las obras de arte. Pero iba a ser en la Francia del siglo XVII donde las exposiciones artísticas iniciaran su andadura pujante de la mano de una manifestación oficial organizada. La necesidad de exponer públicamente las obras artísticas en otro medio surgió con la quiebra del sistema tradicional de venta al público por parte del artista en el taller-tenderete instalado en la calle. Un sistema que, si no prohibido, sí era desaconsejado a los pintores y escultores que pretendían liberarse de la condición de artesano y aspiraban conseguir un estatuto «liberal» en el marco del movimiento academicista de mediados de siglo, siguiendo el ejemplo de los italianos, inequívocos predecesores en esta empresa, como indicamos.



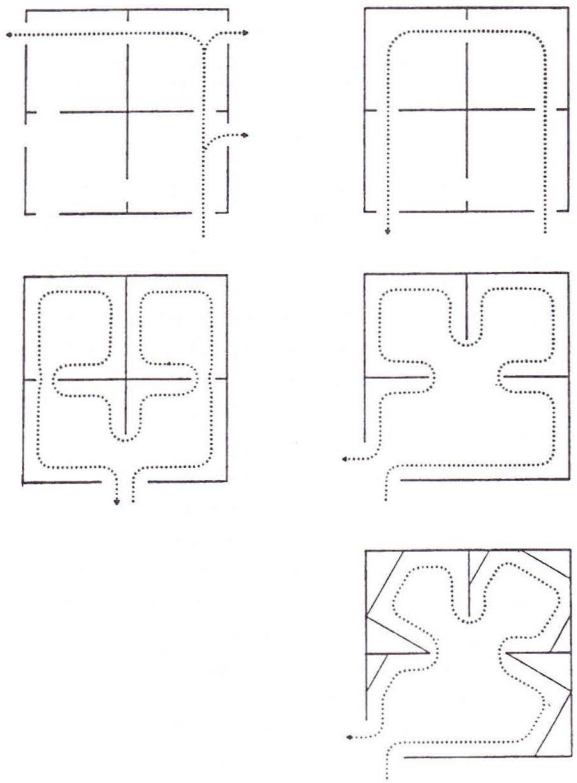
Conformaciones de salas de exposición en museos (arriba), y planta principal del Dallas Museum of Art (abajo), según L.V. Coleman (1950).

El *Discurso* pronunciado en 1648 por Martin de Charmois ante la familia real para defender la causa de la nueva Academia de pintores y escultores supuso el impulso de los nuevos métodos y el rechazo de las prácticas comerciales tradicionales, con independencia de las rigurosas condiciones exigidas para la pertenencia a la corporación, y más allá de que se fijara o no en sus propios estatutos la defensa a mantener una «tienda» para poder ejercer la actividad comercial.

En este contexto surgieron los Salones, con la orden que Luis XIV dictó en 1667 para que se expusieran obras de los académicos. Tuvieron lugar en el Palacio Real, y luego en el Louvre, primero en su Gran Galería (1699) y más tarde en el Sa-



Ordenación de espacios y ruta principal para los visitantes a una exposición, incluyendo otros servicios al público (Coleman).



Diversos planteamientos de circulación del público visitante en las salas de exposiciones (Coleman).

lon Carré (1725), de ahí el nombre de «Salón». Se produjo entonces la aparición del «gusto», de la delectación estética y de sus especialistas (los críticos de arte y los eruditos), así como de sus consumidores y practicantes reclutados en círculos que crecerían hasta constituir éxitos masivos en los Salones del XIX. La exposición de carácter estético se convirtió desde entonces a nivel social en la tipología por excelencia.

Hasta mediados de nuestro siglo el carácter estético ha predominado incluso en la presentación de los objetos de museos que no pertenecían al área artística. Después de la Segunda Guerra Mundial –como casi todos los demás aspectos relativos a la museología y la museografía–, una auténtica revolución expotécnica ha fabricado su propio sentido, cuidando de que las piezas tengan una relación con las demás, más bien que en su aislamiento de expresión, para todo lo que no es estrictamente artístico.

Desde la tradición, pero también desde la innovación del concepto y funciones del museo en la segunda parte de nuestro siglo, se reconoce de hecho la coexistencia de diferentes escuelas, cuyo carácter se manifiesta a la hora de presentar los objetos del museo; y más en las décadas de los sesenta y setenta que en la actualidad. Así, los antiguos países socialistas del Este europeo se definieron en su momento por una presentación documental; países mediterráneos (Francia, Italia, España) por una presentación estética; el área de países anglosajones, por una exposición técnica y didáctica; otros países, por un planteamiento antropológico y ecológico (México, especialmente, entre ellos). Históricamente puede comprobarse que la exposición de los objetos en el museo ha constituido una de las más atentas preocupaciones, especialmente desde el siglo pasado. La puesta en escena de los objetos, su ordenación e interpretación constituían ya de algún modo en tiempos de Wolfgang von Goethe, cuando visitó en 1786 por primera vez en su juventud la Galería de Arte de Dresde, que ya hemos comentado, el eje central de sus preocupaciones museográficas.

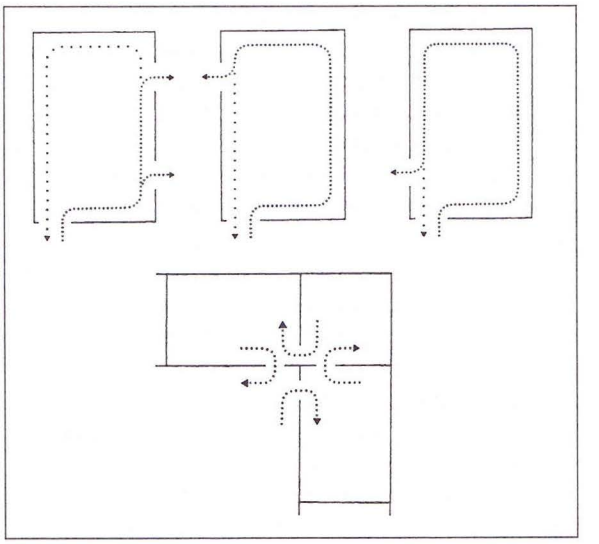
Todo objeto o bien cultural, al introducirlo en un museo o insertarlo en una exposición, ha perdido su autonomía de objeto en beneficio de una cualificación nueva: nada más presentada la obra, ésta se convierte en un suceso, en un *performance* lingüístico. Entra a formar parte de una trama, de una historia que se cuenta, de un mensaje coparticipado por todas las obras o piezas que integran esa exposición, supeditando de algún modo su carácter denotativo y connotativo de obra aislada.

Así mismo, al considerarse la exposición como una puesta en escena de los objetos, se constituye aquélla en un lenguaje visual muy cercano al utilizado y practicado por todos en la vida cotidiana, y se convierte por ello en un múltiple medio de interpretación, diseño, instalación y montaje de ese conjunto de objetos; un conjunto integrado e interrelacionado que debe transmitir un mensaje en su contexto. Como ha señalado Philippe Dubé, «la exposición es a la vez presencia, presentación y representación».[189]

Desde el punto de vista de los contenidos, se comprueba la existencia de tres formas generales de presentación coincidentes con las tres principales tipologías de museos: museos de arte (presentación estética), museos de historia, arqueología, antropología y etnología (compleja presentación histórica), museos de la ciencia (presentación ecológica).

Desde una perspectiva histórica, las técnicas de exposición se han desarrollado considerablemente en los últimos 100 años –o en los últimos 145, incluso–.[190] De acuerdo con la influencia del progreso técnico, las exposiciones estáticas del pasado en monumentales edificios se han tornado más rentables en una presentación de más completa y variada disposición, más profesionalizadas. Su historia es, como también ha destacado Philippe Dubé, «el resultado de un largo camino recorrido por los museos a través del tiempo».[191]

Tomando como ejemplo el campo de las exposiciones de las ciencias de la naturaleza, Dubé describe de esta forma ese proceso: «Si profundizamos el análisis, nos damos cuenta rápidamente



Diversos planteamientos de circulación del público visitante en las salas de exposiciones (Coleman).

que la museografía actual se basa en una herencia que está constituida por diversas secuencias históricas. [...] En un primer período [...], los métodos *in vitro*, donde el gabinete de curiosidades actuó como un arquetipo irreductible de este modo de presentación. Posteriormente, la búsqueda de la autenticidad y el gusto por una relación más directa, más verdadera con el objeto, nos mostró el espécimen en vida, según la dinámica propia del *in vivo*, mientras que el recinto viene a encuadrar y proteger el objeto... Finalmente, este marcado interés por lo viviente nos conduce ineluctablemente al lugar de origen donde el hábitat natural, en un proceso calificado *in situ*, se convierte en el lugar, el espacio de encuentro privilegiado del visitante con el objeto que quiere ver».[192]

Y añade a continuación: «Esta trama histórica de las maneras de exponer la naturaleza se prolonga en el tiempo por secuencias, sin obedecer por tanto a un desarrollo lineal. Pero en el curso de los últimos siglos, cada episodio –*in vitro, in vivo, in situ*– es la expresión no sólo de nuevos imperativos de presentación, sino de cambios importantes ocurridos en el dominio del conocimiento que evoluciona, como sabemos, al ritmo de los

acontecimientos científicos. La ciencia, con su riguroso método de examen empírico, va entonces a influir enormemente en los modos de exposición museística gracias a su enfoque constantemente renovado de la materia estudiada. [...] A partir del momento en que se reconoce que las maneras de exponer son tributarias de las maneras de pensar, estudiar el acondicionamiento del espacio museístico se convierte entonces en un ejercicio casi filosófico en el que los esquemas del pensamiento, en el transcurso del tiempo, proponen nuevos esquemas para exponer».[193]

La adecuación de la escala y un nuevo sentido de la escenificación han corrido parejos a la evolución de las formas de ver, interpretar y representar los objetos en un museo, a esa evolución del pensamiento. Los estilos de exposición a lo largo de la historia coinciden con el grado de acceso y conocimiento del público de los bienes del museo, confirmando así cómo su realidad de cultura material alumbra conceptos e ideas. Es decir, que tal y como ha comentado Marcia Lord, «en cierto sentido, la historia de los museos es la historia de cómo diversas formas de instalación de exposiciones han cambiado nuestra percepción de lo que vemos. El acto de seleccionar un objeto y yuxtaponerlo con otros está lejos de ser aleatorio, pues comporta profundas implicaciones que afectan al observador de diversas maneras».[194]

El sentido de la escenificación y teatralidad de las instalaciones y montajes museográficos ha cambiado radicalmente durante nuestro siglo, y en especial después de 1945. A ello han contribuido las diversas corrientes de la cultura, el arte y el pensamiento, como comentamos, pero también de modo decisivo el desarrollo técnico y científico de muy diversos campos, disciplinas y lenguajes. La mayor y hasta más sofisticada profesionalización de las exposiciones en nuestro tiempo ha venido impulsada, entre otros, por los campos de la moderna iluminación, las técnicas de diseño espacial, las de preservación ambiental y las de creación de ámbitos adecuados para la presentación y salvaguarda de los objetos.

En otro sentido, el desarrollo de las técnicas museográficas de exposición ha sido alentado por la posibilidad de que el público manipule modelos animados en los museos científicos y técnicos, en los interactivos, y por su creciente protagonismo en el consumo sociocultural; por la nueva señalética y las instalaciones de aparatos documentales, con una influencia innegable desde el punto de vista gráfico de los trabajos de la Bauhaus en los años veinte, que han llegado a ser elemento imprescindible en la armadura estética de la presentación de objetos y en los modos de la información expositiva.

El auge y el espectáculo ofrecidos por las exposiciones temporales e itinerantes, que han terminado por adquirir una enorme complejidad y creciente importancia sociocultural, han sido otras de las causas determinantes en la modernización museográfica. A ésta han contribuido muy decisivamente las repercusiones de las técnicas teatrales y su particular lenguaje en la concepción del espacio de exhibición, en la representación y puesta en escena, junto con la iluminación efectista de los objetos. Esta influencia ha resultado viable al haberse conseguido técnicamente un cierto control y regulación del uso de la luz procedente tanto de la fuente natural como de la artificial, evitándose así gran parte de sus efectos fotoquímicos deteriorantes.

En último término, y concerniendo no sólo a exposiciones de arte, el desarrollo museográfico ha registrado un llamativo cambio en décadas recientes bajo la influencia de las nuevas propuestas artísticas, a partir sobre todo de los movimientos pos y neoconceptuales y la llamada situación posmoderna. Y por la inclusión, en definitiva, y a gusto del consumidor, de nuevos usos y fórmulas de presentación y escenificación, en cuyo entramado destacan los numerosos instrumentos de variada y compleja tecnología (audiovisual, informática, etc.), que se han incorporado como parte no irrelevante de la disposición y soporte de los objetos en la contextura de la exposición, entre ellos los recursos interactivos, cada vez más utilizados en los nuevos museos. La investigación y publicaciones sobre la exposición en sí como acto de comu-

nicación y sobre su proceso de conceptualización, diseño e instalación son, por lo demás, datos que confirman y acompañan ese destacado desarrollo habido desde comienzos de los años sesenta, y que ha adquirido en los setenta, ochenta y noventa una destacada definición.[195]

8.1. Tipologías de la exposición

La clasificación de exposiciones puede adquirir tantas variedades como criterios museológicos y técnicos puedan aplicarse para destacar las características y usos de este medio de comunicación específica del museo, que encarna al propio tiempo su personalidad y su misión. De acuerdo con lo adelantado, debemos distinguir entre funciones generales de la exposición (las que históricamente han originado y construido esta actividad museística), formas de presentación (de acuerdo con una evolución de las relaciones entre el contenedor y el contenido) y tipologías expositivas propiamente dichas, que en rigor encajan todas ellas en los dos grandes marcos de las permanentes y las temporales.[196] No obstante, podemos concretar las distintas clases y modalidades tipológicas de la exposición ateniéndonos a variados criterios clasificatorios de concepto, y a caracteres de categorías funcionales.

A) Según un criterio espacio-temporal, podemos clasificarlas en permanentes, temporales, itinerantes, móviles y portátiles. La exposición permanente es la propia del museo, como institución estable que es, y expresa una continuidad y mantenimiento en sus salas del grueso de la colección. La exposición temporal, en cambio, posee una duración limitada, se concibe como un proyecto más concreto y circunstancial, y es el medio más habitual de proyección sociocultural tanto de los museos para su programa de actividades periódicas, como de los demás espacios e instituciones de actividad expositiva. Las itinerantes son aquellos proyectos temporales que recorren durante un tiempo determinado distintos espacios de exposición dentro de un circuito previsto y fijado. Las llamadas exposiciones portátiles son también una variante de las temporales, con la diferencia de que aquéllas se deshacen al término de su función, y éstas por su pequeño tamaño, su diseño integrado y su facilidad de instalación y transporte están habitualmente siempre en disposición de ser de nuevo instaladas en otros espacios diferentes. Por exposiciones móviles se entiende aquellas que están construidas y se mantienen con independencia de los espacios en que pudieran instalarse, como son las diseñadas para mantenerse en espacios limitados y peculiares de autobuses, trenes, caravanas, etc., provenientes originariamente de los fines comerciales o culturales de la publicidad.

B) Según la naturaleza o cualidad material del expuesto, podemos hablar de exposiciones de objetos originales o exposiciones de reproducciones, así como de exposiciones virtuales y mixtas, de acuerdo con la existencia aparente y no real del expuesto (medios tecnológicos, por ejemplo) o con la presencia conjunta de objetos originales, reproducciones y otros sustitutivos del objeto. Algunos autores llaman exposición interpretativa o exposición temática a la que se organiza sin objetos –sólo con medios y soportes de variada tecnología, interactivos sobre todo–, con el único fin de establecer una serie de relaciones con el público mediante el puro ejercicio de la representación práctica.

C) Según las características formales de su enfoque, la exposición puede ser sistemática, si atiende a criterios o a una metodología de desarrollo preestablecidos (sobre una unidad temática, la agrupación de individuos de una especie, una síntesis de contenidos, el carácter de una época, la realidad de una etnia, un período histórico o un estilo determinado, etc.), de acuerdo con los fines propios que se persiguen en esa muestra. O ecológica, si se propone dar una visión global y ambiental del mensaje o contenido de la exposición, relacionado con el hábitat e integrando en ella todos los elementos expresivos y definitorios de su propuesta.

D) Según la disposición intencional del mensaje, la exposición puede ser de desarrollo temático, cuando se intenta reflejar una cierta pano-

rámica comprensiva de los contenidos; de tesis, cuando se apuesta por una posición o enfoque personal del mensaje y los modos conceptuales y museográficos con que transmitirlo; exposición contextualizada, cercana en su planteamiento a la ecológica, pero especialmente enfocada a centrar el mensaje y el hilo conductor en una interrelación de valores, para que el discurso, la narración o la historia de la exposición aparezcan lo más claros e integrados posibles.

E) Según la extensión o densidad de los contenidos, la exposición puede calificarse como general o generalista (amplias visiones o panorámicas de objetos y contenidos), monográfica (reducida a un solo campo o criterio selectivo determinado), polivalente (permite diversos niveles de lectura, según diferentes mentalidades, formación, edad, etc.), y especial –que no especializada o monográfica, aunque pueda presentar contenidos especializados–, cuyo objetivo es una visión muy particularizada, y una demostración de medios y conformación técnica y escenográfica realmente muy especiales (como lo son algunas de las grandes exposiciones de éxito en nuestro tiempo).

F) Según las funciones históricas generales ya citadas (simbólica, comercial, documental y estética), la exposición puede adquirir tipologías y presentaciones de los objetos coincidentes con ellas, así como más o menos identificadas con los museos de las grandes áreas del arte, la historia o la ciencia.

Si atendemos a las categorías o caracteres desde la perspectiva del público receptor, podríamos calificarlas como didácticas y no didácticas. Lo que algunos autores, como Michael Belcher,[197] prefieren resumir en tres categorías: emotivas, didácticas y de entretenimiento. Tres clases concretas de exposición, incluyendo como propias entre las emotivas («diseñadas y producidas con la intención de provocar una reacción emotiva en el espectador») las exposiciones estéticas y las exposiciones evocadoras o románticas. El objetivo de las exposiciones didácticas («dirigidas a la transmisión de información») es el de «instruir y educar. Fomentan en el espectador un proceso de aprendizaje, cuando no de reflexión, en el que el estímulo intelectual es muy importante». Las exposiciones de entretenimiento «se diferencian de otra clase de exposiciones en el hecho de que su objetivo es simplemente ofrecer diversión y entretenimiento».

Por último, Belcher incluye en «Otras categorías», las que califica como interactiva («las muestras realmente interactivas son aquellas que pueden modificar su presentación según la percepción que el diseñador tenga de la respuesta del espectador», en palabras de C.S. Hill y R.S. Miles),[198] reactiva («la que automáticamente se pone en marcha delante del visitante», según Giles Velarde),[199] dinámica («animadas por medios mecánicos u otros similares»), centrada en el objeto (éste «tiene preponderancia sobre cualquier otro medio interpretativo»), sistemática («organización de los objetos según un modelo aceptado»), temática («parte de una línea argumental y recurre a los objetos para ilustrar el tema»), y participativa («busca involucrar al visitante a través del sentido del tacto»).

8.2. Conceptualización, planificación y diseño

La exposición comprende un proceso o desarrollo múltiple en el que se destacan estos cinco elementos o fases esenciales, que incluyen a los demás: 1. Conceptualización y objetivos. 2. Planificación o programa. 3. Producción y gestión del proyecto. 4. Diseño, instalación y montaje. 5. Análisis y evaluación.

Cada uno de estos apartados o fases debe responder a una estricta articulación ordenada y coordinada que va desde la primera idea que se tiene y su correspondiente decisión a la terminación real del proyecto y su evaluación. Debe contener y expresar a su vez las cuatro vertientes indispensables de todo proyecto expositivo como medio de comunicación (emisor, mensaje, receptor y relación o nivel contextual), así como diferenciar claramente lo que es el bloque de configuración propiamente conceptual del que constituye la construcción y ejecución de su diseño material.

Para Gene Waddell, el proceso de exhibición

de los objetos del museo implica siete aspectos a considerar: objetivo, selección, colocación, iluminación, orden (secuencia), circulación, otros entretenimientos (público, señalización...) y preservación.[200] Otros autores, como P. R. Adams, analizan como esenciales para la exposición los aspectos del planteamiento, emplazamiento, señalización, iluminación, diseño de vitrinas y montaje de objetos. Anota Adams matices y diferencias entre las exposiciones permanentes y temporales, además de ocuparse de las exposiciones itinerantes.[201]

Por su parte, G. Ellis Burkaw, con la agilidad y enfoque didáctico que le caracterizan, después de señalar las «clases de exposiciones»[202] existentes a su juicio, desarrolla las «características de una buena exposición», con independencia de qué clase sea, en estos siete puntos. La exposición debe: 1. Estar protegida y segura.[203] 2. Ser visible.[204] 3. Atraer la mirada.[205] 4. Mostrar buena apariencia.[206] 5. Captar la atención.[207] 6. Ser útil y provechosa.[208] 7. Resultar muy agradable.[209]

Todo ello lo resume en que una buena exposición presenta significativos objetos, tiene un importante propósito y ha sido bien planificada. La buena planificación, añade, implica ciertos fundamentos. Ordinariamente una exposición, sea la que sea, debe tener: 1) Buenos rótulos, incluyendo un fácilmente visible y legible pequeño título, un más detallado subtítulo, una o más cartelas adicionales facilitando la necesaria información, y rótulos sobre los objetos donde se necesiten (como la leyenda de un periódico). 2) Armonía entre los objetos y los rótulos –deben aparecer perteneciendo al conjunto, ambos contribuyendo al mismo fin. 3) Buen diseño, incluyendo la colocación o disposición, buena utilización del color, tipografía, iluminación, etc.[210]

Después de una idónea selección de las obras –según los diferentes criterios adoptados, bien en el programa museológico para las exposiciones permanentes, bien según el perfil e intención de la muestra, para las temporales e itinerantes; pero siempre dentro de una cualificada representatividad–, inmediatamente después de esta operación, y de la definición del proyecto, la planificación y disposición real de los objetos en el espacio deberá obedecer a unos criterios de ordenación global de las colecciones en el museo, o del discurso concreto de la muestra temporal o itinerante.

La adecuada clasificación de los fondos del museo debe preparar su instalación permanente o temporal. Pero, en cualquier caso, su ordenación dependerá del concepto de museo que se haya diseñado previamente. Un aspecto éste que ha llegado en nuestro tiempo a las más claras diferencias respecto de la tradicional posición de los museos: en general, se optó por la ordenación cronológica de sus fondos, después de un largo período histórico de concepción enciclopedista. De esta concepción podían derivarse incluso los compartimientos para la mostración de períodos determinados, las obras de un solo autor en una única sala (en los museos de arte, por ejemplo), e incluso una sola obra en un espacio único. (Como la antigua instalación de *Las meninas* de Velázquez en una habitación especial del Museo del Prado, en Madrid.) Criterios de carácter cronológico, monográfico, según la tipología de las salas, de atmósfera por ámbitos, etc., han venido aplicándose normalmente en los museos convencionales.

En este sentido –independientemente del tipo de museo, aunque sí que es más propio de los de arte no clásicos–, podemos distinguir al menos seis enfoques de ordenación de las colecciones en un museo actual: a) Visión dicotómica, en cuanto se aprecia una contraposición entre el contenido y el contenedor. (Es el caso de espacios reutilizados para una función museística, sin especiales medidas de rehabilitación.) b) Planteamiento u ordenación evolutiva (la anterior ordenación sucesiva por tendencias o movimientos de las vanguardias artísticas, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York –visión enciclopedista, en los períodos que comprende esa evolución–;[211] o el Guggenheim, en su primera configuración antes de la remodelación de 1992, con su ordenación lineal del arte, tanto en su concepto como en la espiral espacial de

Frank Lloyd Wrigth). c) Ordenación pormenorizada para una visión de la estética del detalle (la existente en muchos museos actuales de ciencia y tecnología). d) Visión reconstruida (la formulación del contenedor como contenido: desde museos in situ a reconstrucciones de zonas monumentales urbanas, etc. O la triple interacción existente entre la arquitectura exterior, la interior y las obras en el Musée de la Gare d'Orsay, en París). e) Ordenación integradora (módulos y ambientes –artísticos, históricos, técnicos...–, en los que se produce una situación de circularidad: hay un flujo y reflujo constante entre los componentes de la ordenación museística. Por ejemplo, en los espacios singularizados del Museo de Arte Moderno de Frankfurt). f) Planteamiento compartimentado (estética del fragmento), cuya visión está a expensas de una especie de minifundios –contraste y enclaves difícilmente relacionables– que constituyen la colección también fragmentada de un museo concreto.

Por lo que respecta al diseño y efectivo proceso de realización de la exposición en un museo, suelen utilizarse diferentes métodos y enfoques: desde el que contempla como determinante y previa la naturaleza de la iluminación a utilizar para el diseño de la muestra (por cuanto condiciona los niveles perceptivo, proxémico, de preservación/conservación y de seguridad de los objetos); a los que supeditan el diseño bien a los condicionantes espaciales, bien a la tipología y entidad de los objetos, bien al perfil sociocultural y técnico de la propuesta, etc.; o a aquellos que contemplan simultáneamente los diferentes presupuestos que integran tanto el proceso como el resultado final de una buena exposición.

Muestra de la complejidad y del desarrollo sistemático que exige ese proceso de la exposición, es el esquema que ofrecemos a continuación como uno de los posibles representativos y análogo a otras opciones diferentes. Resume a nuestro juicio global y gráficamente tanto las fases y elementos integrantes como los profesionales protagonistas de su realización, desde la idea inicial hasta su término. Sirve de base además para una posterior ampliación de los conceptos, el programa, las técnicas y el resultado del proyecto. (esquema en pág. 211).

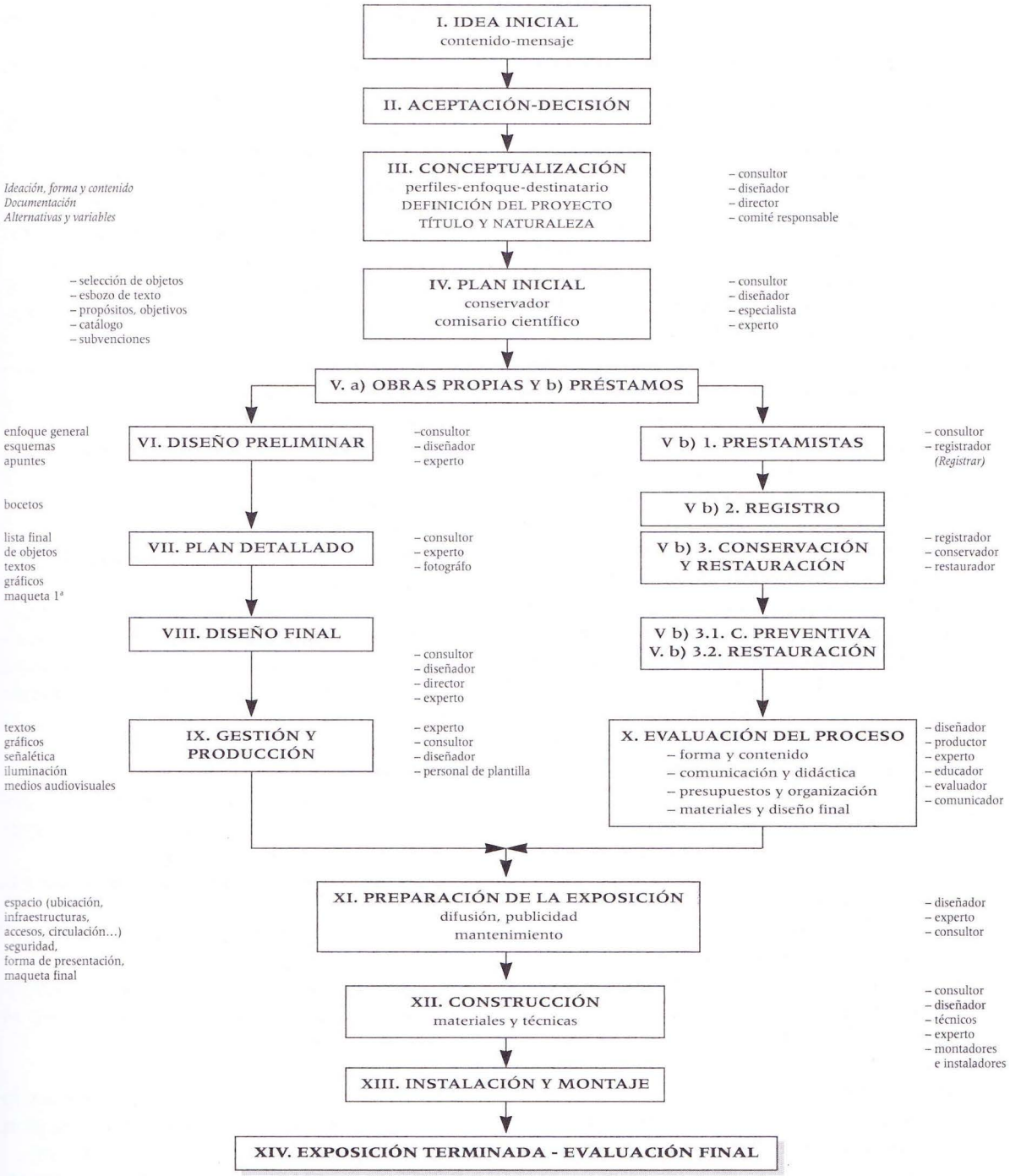
Pensamos que un planteamiento válido y pragmático es el que ofrece, por ejemplo, Larry Klein.[212] Parte del convencimiento de que:

> es casi imposible generalizar sobre la calidad de diseño de exposición del museo. Varía desde el simplemente pésimo al extraordinario. Es practicado tanto por gente sin preparación (y aparentemente sin aptitudes, también) como por los más altos expertos y bien preparados profesionales del diseño. Las instituciones son enormemente variadas al respecto –desde el tamaño y la situación, a la consolidación del contenido y estilo de organización.[213]

Después, desarrolla el tema en cuatro puntos fundamentales: «el departamento de exposiciones», «el proceso del diseño», «el factor humano-diseño efectivo», y «conservación y seguridad».

Como debe ser normal al menos en los centros bien estructurados y dotados, el «departamento de exposiciones» resulta necesario en una idónea organización del museo, si se pretenden cumplir con eficacia las funciones esenciales. En el caso de los ejemplos expuestos por Klein, el departamento del Field Museum of Natural History de Chicago destaca tanto por la actividad desarrollada como por los planteamientos y estudios publicados. Uno de los asuntos que han preocupado a estos departamentos –el desarrollo de sistemas y procedimientos en orden a clarificar funciones, situar competencias y exponer procedimientos asentados–, este museo lo hizo en un documento interno ya citado,[214] entre cuyas recomendaciones se encuentran las siguientes:

> Recomendamos que desde el inicio de una nueva exposición, la planificación debe dejarse en manos de un equipo constituido por un científico, un educador y un diseñador.
>
> La responsabilidad del contenido y el énfasis de la información debe recaer en los científicos. La responsabilidad de ver qué planes de ideas y materiales alcanzan a las diversas audiencias, y de las que se sigue una válida, racional y educativa secuencia debe ser responsabilidad de los educadores. La responsabilidad de trasladar estos aspectos a términos visuales



Esquema de génesis y desarrollo de la exposición: "De la idea inicial a la evaluación final".

descansa en el equipo de la exposición. La descarga de estas responsabilidades requiere el esfuerzo de equipo. Éstas no son responsabilidades secuenciales. Continúan a lo largo del proceso entero. El científico tiene que vislumbrar continuamente que los cambios educativos y del diseño no dañen el contenido informativo, y el educador tiene que ver que el diseño no perjudique los fines educadores [...][215]

El *Exhibition Department* de este museo desarrolla de manera muy completa el proceso del diseño de exposiciones en una carta-gráfico sobre los «Procedimientos de la exposición» que transcribimos en síntesis en la nota.[216]

El desarrollo de los cinco bloques que componen esta carta-gráfico puede, lógicamente, simplificarse y adaptarse a las exposiciones permanentes, temporales o itinerantes de cada tipología de museo. Incluso, podría aplicarse a otros planteamientos expositivos diferentes de los propiamente museísticos. Suele decirse que toda exposición –cualquiera que sea su naturaleza, contenidos o finalidad– se encuadra o bien en el ámbito comercial o en el museológico. Las dos áreas requieren, sin embargo, análogos enfoques o tratamiento de las parcelas esenciales para su configuración. En consecuencia, y en vista de lo comentado, podemos recapitular las consideraciones y actuaciones a realizar en un proyecto de exposición en los siguientes apartados y fases:

1. *Proceso de diseño*:
   1.1. Fase de planificación (o campo de actuación).
   – Investigación o recogida de datos.
   – Fijación de objetivos.[217]
   – Concepto o desarrollo temático.
   – Plan sobre un espacio previo o preliminar.
   1.2. Fase de diseño.
   – Diseño preliminar.
   – Diseño secundario.
   – Diseño final.
   – Documentación previa a la producción.
   – Aprobada la fase de diseño se inicia la fase de producción.
   1.3. Fase de producción de diseño.
   – Preparados el diseño final y la construcción de dibujos, la reproducción artística y demás especificaciones.
   – Invitación y selección de contratistas, fabricantes y suministradores.
   – Completada la fase de producción de diseño, las siguientes completan el proyecto.
   1.4. Supervisión de la fase de construcción.
   – Inspección de la fabricación e instalación.
   – Control de calidad y aceptación de especificaciones.
   1.5. Fase de consultas en el proceso.
   – Revisiones periódicas, consultas al instructor.
   – Revisar y actualizar los elementos de la exposición según las necesidades.
2. *Información normal*:
   2.1. Organizar la presentación de la información general.
   – Progresión lineal.
   – O libre recorrido.
   2.2. Diferenciar las diversas opciones de presentación.
   – Para proporcionar alternativas al visitante.
   – Utilizar la mejor ejecución técnica de los medios para llevar el mejor mensaje al visitante; no abusar en el diseño de la más alta tecnología que impida la comunicación.
3. *El lugar y el espacio*:
   3.1. La exposición es un sistema experiencial.
   – Cada lugar y cada espacio condiciona y define tanto la exposición en sí como la experiencia que el visitante recoge.
   3.2. El diseñador determina la experiencia espacial.
   – Las secuencias o el énfasis del recorrido dependen del diseñador.
   – La secuencia experiencial termina sólo cuando el diseñador no puede influir más en el espacio y el lugar.
4. *Programa de iluminación*:
   4.1. La naturaleza o condiciones del espacio causan impacto sobre un determinado plan de iluminación de una muestra concreta.
   4.2. El ambiente de luz natural (ventanas, puertas, claraboyas) es otra de las condi-

ciones serias a tener en cuenta en la iluminación de una exposición.

4.3. Otro problema de la iluminación es el producido por los rayos ultravioleta e infrarrojos.

4.4. La distancia del foco lumínico, la cualidad de la luz, la intensidad y la duración de la exposición lumínica son factores a tener en cuenta y anular o controlar sus efectos negativos sobre los objetos expuestos.[218]

5. *El público visitante*:

5.1. Es teoría común que la gente aprende y retiene más si los modos de presentación que se utilizan estimulan al propio tiempo el plano cognoscitivo y el afectivo.

5.2. Los recursos interactivos pueden adquirir determinadas formas. En cualquier caso, deben adaptarse a los diversos tipos de visitantes en razón de la edad, la formación personal o la dedicación profesional.

5.3. Los recursos electrónicos e informáticos pueden proporcionar tanto al diseñador como al público gran número de beneficios en las funciones expositivas. (Tiene mucha aplicación en las presentadas en el museo.)

6. *Actuación conjunta del equipo*:

6.1. El diseñador, el científico, el pedagogo, el instalador y el montador... se deben a un mismo programa.

6.2. La aprobación de un plan concreto, implica a todos los agentes tanto internos (de un museo) como externos (contratistas, constructores, suministradores) a respetar todas y cada una de las fases del desarrollo del proyecto.

7. *Estimación de costes y financiación*:

7.1. El presupuesto económico de una exposición deberá determinarse en función de la rentabilidad sociocultural de la exposición.

7.2. Con recursos propios o ajenos (subvención, patronazgo, etc.) las exposiciones de los museos deben atender a una racionalización de los medios y a una relación de escala respecto de la demanda y necesidad pública de la muestra.

8. *Producción del proyecto*:

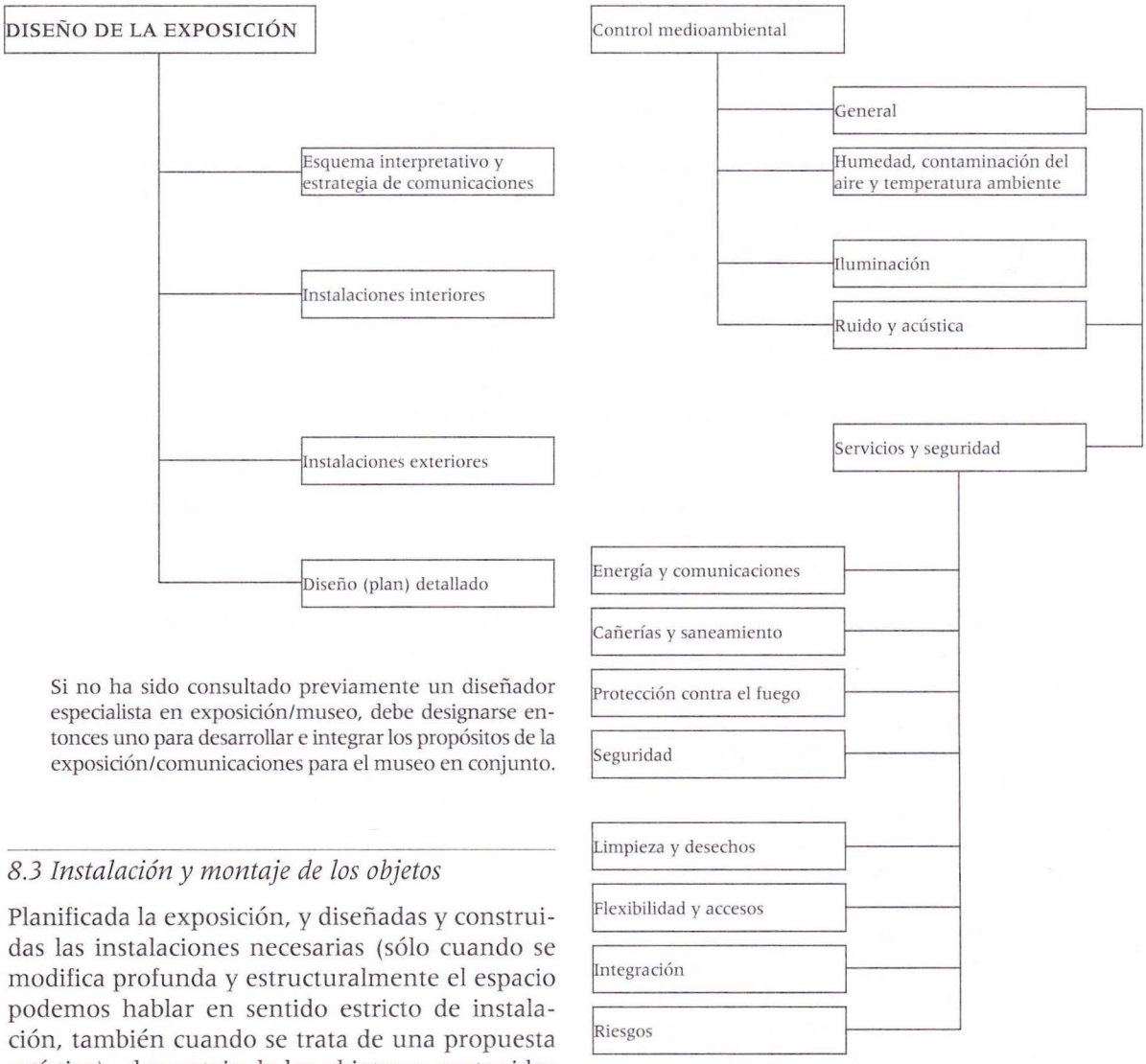
8.1. Todos los esfuerzos realizados colectivamente para obtener la exposición[219] es lo que se conoce como «producción».

8.2. Los aspectos imprescindibles de la producción han quedado señalados en el punto 1.3.

La exposición establece, insistimos, sobre todo una estrecha relación con la iluminación y el espacio, que marcan en definitiva los condicionantes de su configuración y carácter. Desde la perspectiva del diseño espacial, Geoff Matthews propone los siguientes esquemas para el «Diseño de exposición», con estos comentarios previos:

> Ciertas exposiciones, particularmente instalaciones permanentes a gran escala, deben de influir/determinar el diseño general de las características del edificio. Su diseño debe seguir la estrategia de las comunicaciones del museo o debe influir en su desarrollo subsiguiente y en su puesta en práctica. Propuestas para estas exposiciones, acaso con cierto detalle, deben en consecuencia constituir una parte del proyecto de diseño.[220]
>
> Es esencial trabajar cerca de los consultores-especialistas en la interpretación e instalación cuando se trata de instalaciones permanentes a gran escala, tales como: 1. Lugares arqueológicos preservados (ej.: el Museo de Arte Romano de Mérida). 2. Interior de edificio reconstruido (ej.: la Mackintosh House, Hunterian Art Gallery, Glasgow). 2. Maquinaria *in situ* (ej.: plataformas giratorias en el National Railway Museum, Nueva York). 4. Vehículos (ej.: el navío Wasa en su museo de Estocolmo). 5. Arte por encargo (ej.: el mural de Miró en el Wilhelm-Hack-Museum (colecciones municipales de arte) en Ludwigshafen). El cliente designará normalmente los consultores.[221]

Matthews resalta la importancia que tiene tanto en la exposición como en el proyecto de museo el «plan o diseño detallado», advirtiendo antes de ofrecer un esquema de diseño propiamente museográfico y constructivo, lo siguiente:



Si no ha sido consultado previamente un diseñador especialista en exposición/museo, debe designarse entonces uno para desarrollar e integrar los propósitos de la exposición/comunicaciones para el museo en conjunto.

8.3 Instalación y montaje de los objetos

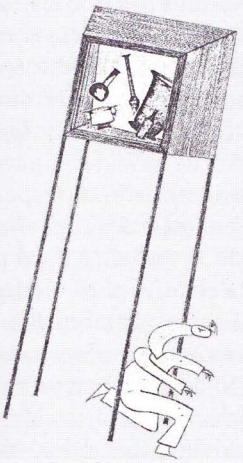
Planificada la exposición, y diseñadas y construidas las instalaciones necesarias (sólo cuando se modifica profunda y estructuralmente el espacio podemos hablar en sentido estricto de instalación, también cuando se trata de una propuesta artística), el montaje de los objetos y contenidos debe atenerse con rigor al guión o programa establecido. Pero, en concreto, integrará en su presentación la adecuada ubicación en el espacio y medios físicos (paneles, soportes, vitrinas, etc.), el orden o secuencia para su mejor contemplación y lectura (concepto y mensaje a transmitir) y el ambiente más propicio (protección y seguridad, climatización e iluminación). Cada tipología de exposición y cada naturaleza de objetos a exponer presenta particulares problemas.

Si nos limitamos a los objetos artísticos, la variedad de procedimientos, técnicas y materiales que han conformado y conforman su realidad a lo largo de la historia, pero especialmente en nuestro tiempo, particulariza en cierto modo los problemas.

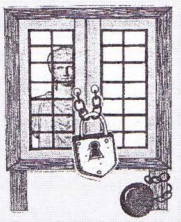
En primer lugar, el montaje o instalación de los objetos debe atenerse, entre otras, a las reglas

Cómo obtener una vitrina desastrosa

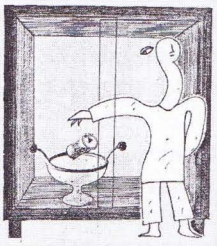
Gaëlde Guichen y Cengiz Kabaaoglu



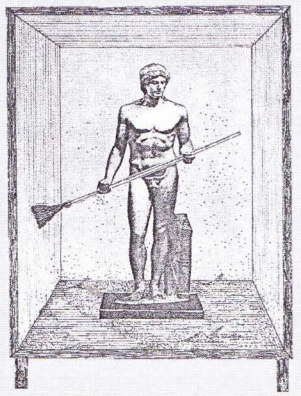
Asegúrese bien de que la vitrina
se bambolea. De esa manera, en cuanto se acerque un visitante empezarán a vibrar todos los objetos. Éste es un medio eficaz
para dar vida a un museo sin recurrir a un servicio de animación.



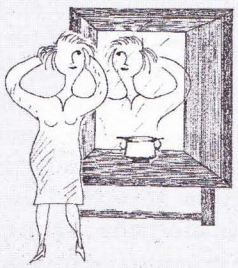
Haga todo lo posible para que la cerradura sea alevosamente visible.



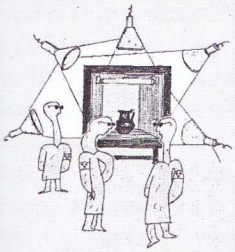
Sea generoso: deje bastante espacio entre las puertas corredizas para que el visitante pueda agregar (o sustraer) un objeto, segun su gusto. Otra solución podría ser suprimir simplemente la parte superior, haciendo una vitrina tipo acuario.



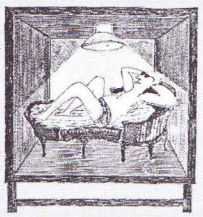
Evite cerrar herméticamente la vitrina, pues los objetos lucen mucho más
si están cubiertos de una capa uniforme de polvo.



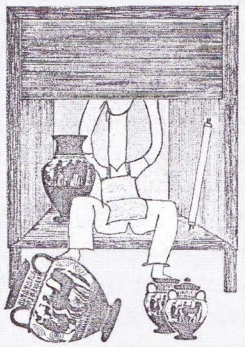
Haga de su vitrina un espejo.



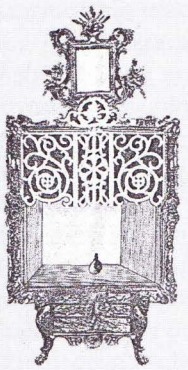
Haga todo lo posible para iluminar al máximo el área que rodea la vitrina.



Instale reflectores dentro de la vitrina y siéntese cómodamente a observar
los daños causados.



Organice una imaginativa carrera de obstáculos –o, si prefiere, una pista de *slalom*– para regocijo de los empleados encargados de cambiar las lámparas fundidas. Recompense al ganador con una prima anual.



Y, sobre todo, dé absoluta prioridad a la estética.

Cómo obtener una vitrina desastrosa, por Gaël de Guichen y dibujos de Cengiz Kabaoglu (10 viñetas), en Museum, monográfico dedicado a «Vitrinas», núm. 146, 2, 1985.

que la Proxémica[222] aplicada a las actividades expositivas de un museo demanda. La teoría de la imagen y los aspectos de la percepción visual son aspectos insoslayables a la hora de planificar la muestra e instalar los objetos.

La colocación de los objetos está condicionada tanto por la tipología de la sala, como por las posibilidades –distancia del objeto, densificación de público– que le ofrece al visitante el circuito de la muestra permanente o temporal.

En cualquier caso, ya que la vista tiene tendencia más a bajar que a subir, las obras deben instalarse –un lienzo, por ejemplo– a baja altura, cuando la posibilidad de contemplación no admita dos o más líneas en fondo de visitantes. Los cuadros situados en alturas producen inconvenientes e incomodidades (entre ellos, el típico dolor de nuca), y una percepción sesgada en parte. Tienen que considerarse las diversas posibilidades que ofrece el cono de visión humana, en el que intervienen: a) las magnitudes de las obras (altura, anchura, profundidad); b) situación de la obra en su concreta instalación, respecto del nivel del suelo; c) distancia del espectador respecto de la obra instalada; d) campo de visión autónoma del objeto (relación con los contiguos), etc.

Una posición ideal del espectador frente, por ejemplo, a un lienzo marca, según diversas experiencias y la aplicación de las teorías sobre la percepción, el siguiente esquema:

1. La visión humana describe un cono cuya máxima abertura ideal encuentra su correspondencia con la posición que respecto del suelo y del cuadro se sitúa el punto de vista humano. El ángulo visual normal humano es de 54°.

2. La altura media o centro de interés de la visión humana está en la teórica línea del horizonte. El centro de interés de una obra se halla en algún lugar de esa línea, y puede encontrarse aplicando lo que los clásicos llamaron número de oro o sección áurea.[223]

3. La apertura final del cono de visión humana está directamente relacionada con la distancia del espectador respecto de la obra a contemplar. (A mayor distancia, mayor amplitud final del campo de visión.)

4. Unas condiciones ideales de visión son las que describe ese ángulo del cono de visión de 54° (27° por encima de la línea del horizonte + 27° por debajo de la línea del horizonte, o visual). En ese caso, la línea de horizonte –y de interés visual– mantiene la horizontal respecto del suelo desde el punto de vista del espectador y hasta señalar el centro de interés de la obra. Cuando el espectador no la mantiene horizontal respecto del suelo, puede haber una variación de +/– 6° por encima o por debajo de la visual (27° +6 por arriba, 27° –6° =21, por debajo), pero siempre manteniendo los 54° del ángulo visual humano.

La buena visión de las obras depende, en cualquier caso, de la conjunción de varios elementos, como son los de la distancia y de la situación en que se encuentran respecto del espectador, estableciéndose una triple relación correlativa: la de la altura de la obra, la de la porción de la obra que se sitúa por encima de la visual y la de la propia distancia en que se encuentra en relación con el espectador. Se han podido establecer unas escalas de distancias mínimas necesarias para una adecuada percepción de las obras instaladas en un muro o en posición vertical, como ésta:

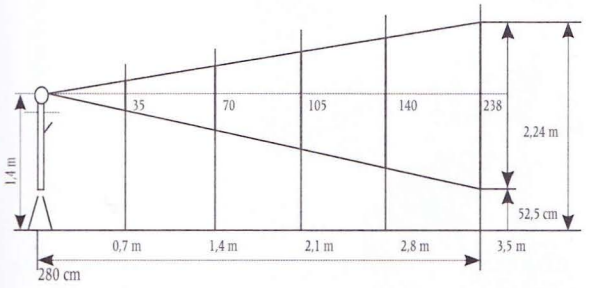
Altura de la obra	*Por encima de la visual*	*Distancia aproximada*
0,50 m	0,25 m	0,50 m
1,00 m	0,50 m	1,00 m
1,50 m	0,80 m	1,50 m
2,00 m	1,30 m	2,50 m
2,50 m	1,80 m	3,50 m
3,00 m	2,30 m	4,50 m
3,50 m	2,80 m	5,50 m
4,00 m	3,30 m	6,50 m
4,50 m	3,80 m	7,50 m
5,00 m	4,30 m	8,50 m
6,00 m	5,30 m	10,50 m

Así, situado el punto de vista humano a una altura determinada (suele fijarse para adultos de pie la de una banda entre 1,30, 1,40 y 1,60 m sobre el suelo), la distancia adecuada entre el espectador y una obra de 50 cm de altura es, mí-

nima de unos 50 cm, y máxima de unos 70 cm, siendo su cota máxima por encima de la visual de unos 0,25 / 0,35 m; para una obra de 2,00 m la distancia mínima es de unos 2,50 m y la máxima de unos 3,90 m, siendo su cota máxima por encima de la visual, de un 1,30 m aproximadamente. (Recordemos que la línea de interés visual de un cuadro está por debajo de su línea media, según la aplicación de la sección áurea o número de oro.)

Situado el punto de vista humano a una altura entre 1,30 y 1,40 m, y manteniéndose los grados del ángulo de 54° (27° + 27°, o las variantes indicadas) y la horizontalidad señalados, la distancia de 2,55 m aproximados del espectador a la obra produce un campo de visión cónica de 1,35 m (apertura o diámetro de la base del cono sobre la obra), equivalente a la altura señalada del punto de vista. La altura máxima del cono de visión alcanza en ese caso, y en su punto superior –si se mantiene la horizontalidad de la visión y la distancia indicada–, entre 1,80 y 1,90 m. El inferior, entre 55 y 60 cm sobre el suelo. (El espacio comprendido entre ellos forma el buen campo de visión: 0,55/0,60 + 1,35 m = 1,90/1,95 m, aproximadamente.)

5. Si la distancia del espectador respecto de la obra es mayor de 2,55 m, el campo de visión aumentará la amplitud señalada; si es menos, disminuirá proporcionalmente. Como la línea del horizonte es una línea teórica que oscila de acuerdo con la posición (hacia arriba o hacia abajo) del punto de vista del espectador, el ángulo del cono de visión no variará (54°), pero sí lo harán los puntos máximo y mínimo de altura en relación con el suelo (el punto máximo debe señalar el borde superior del cuadro; el mínimo, el límite o borde inferior del cuadro). Este esquema gráfico del cono de visión puede aclararnos lo comentado.

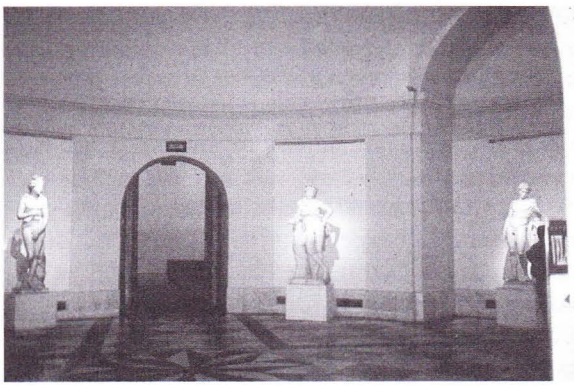


Cono de visión humano.

Según el gráfico, las distancias adecuadas serían: 70 cm del espectador para un cuadro de 35 cm de altura; 1,40 m para uno de 70 cm; 2,10 m para el de 105 cm; 2,80 m para el de 140 cm; y, finalmente, 3,50 m para el que mida unos 338 cm. Las alturas totales desde el suelo hasta el borde superior de los cuadros serían las siguientes: 1,54, 1,72, 1,89, 2,10 y 2,24 m, respectivamente. El borde inferior del primer cuadro estaría del suelo a 122,5 cm, y el último, a 52,5 cm.

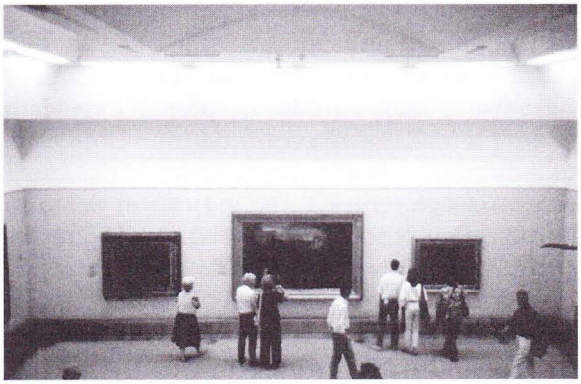
La ordenación y colocación de obras de arte sobre muro o panel debe, por tanto, ser realizada según unos criterios de proporcionalidad: tiene que hallarse el centro de interés de cada una de ellas, y hacer que pase la teórica línea del horizonte (entre 1, 30 y 1, 40 m del suelo) por ellos. Nunca se alinearán (por ejemplo, cuadros o análogos) por la parte inferior o superior (marco o extremos del lienzo), a excepción de cuando coincidan en tamaño y formato las obras. La distancia entre los objetos alineados debe ser lo suficientemente amplia que no produzca interacción. Pero tampoco excesiva que impida en el recorrido establecer oportunas relaciones o comparaciones.[224]

Siguiendo con los objetos artísticos, los tridimensionales presentan a nivel de instalación problemas añadidos a los bidimensionales. Requieren un espacio autónomo, casi siempre en su derredor, a veces soportes o ámbitos especiales y sobre todo una protección espacial y un trato lumínico más complejos en razón de su corporeidad y situación en las salas.[225] Lógicamente, las variantes están también asociadas a los diversos materiales (madera, bronce, cerámica, poliéster, acero, materiales mezclados, materiales *povera* o de desecho, etc.) que terminan por reclamar especiales atenciones de presentación (espacios e iluminación) y de protecccción y preservación ambiental.[226]

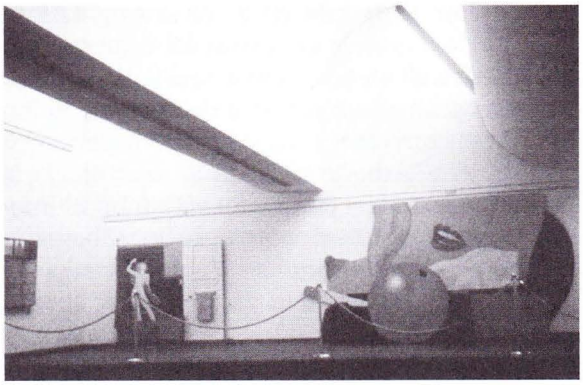


Iluminación de esculturas en el Museo del Prado.

Iluminación en el Kunstsammlungn Nordheim-Westfallen, Düsseldorf.

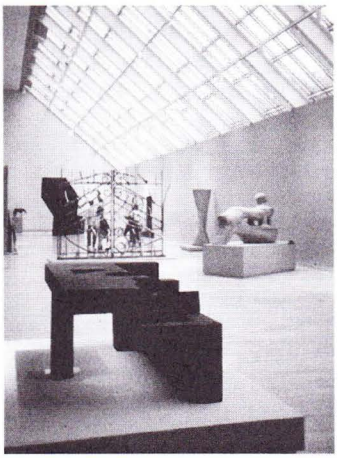


Iluminación en The Clore Gallery, Londres.

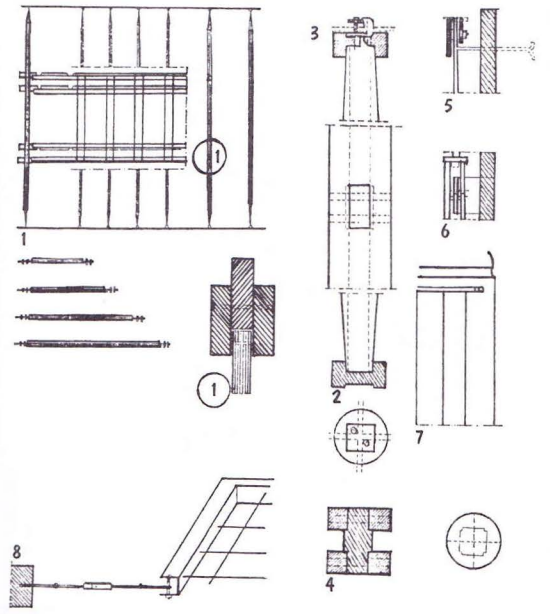


Iluminación en el Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Colonia.

Iluminación en The Menil Collection, Houston, Texas.

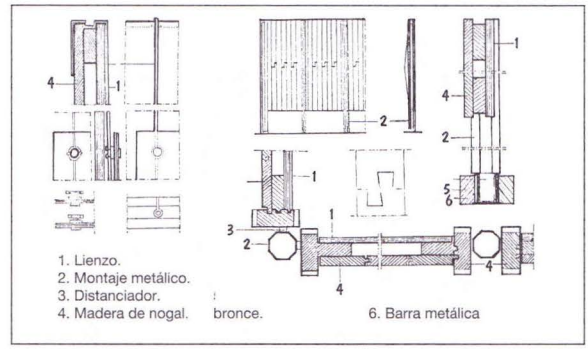


Instalación e iluminación en la ampliación del Metropolitan Museum, Nueva York.



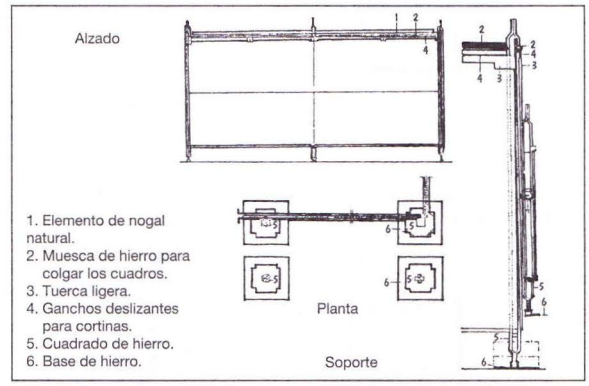
1. Soporte vertical y horizontal.
2. Base de soporte vertical.
3. Punto de unión entre los montantes y la retícula de hilos metálicos.
4. Sección del soporte tipo.
5. Sección de la guía del soporte de los cuadros.
6. Vista desde arriba de la guía del soporte de los cuadros.
7. Alzado de soporte de los cuadros.
8. Sistema de tensión de los hilos metálicos.

Diseño de estructuras móviles para salas didácticas, utilizadas en el Museo del Palazzo Bianco, Génova.



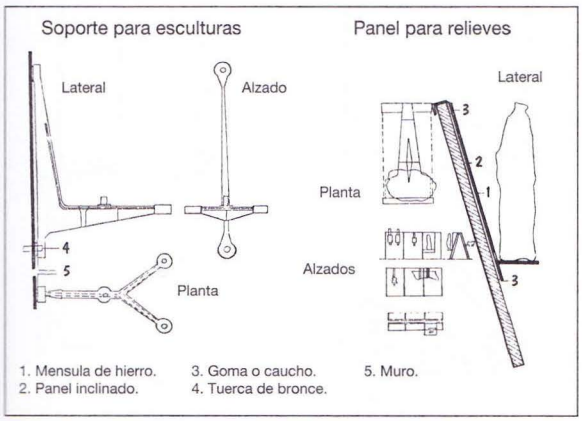
1. Lienzo.
2. Montaje metálico.
3. Distanciador.
4. Madera de nogal.
6. Barra metálica

Diseño de paneles utilizados en el Museo del Castello Sforzesco, Milán. (planta, sección y alzado).



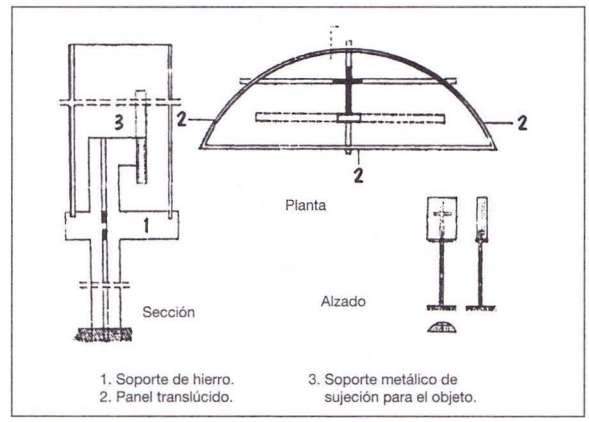
1. Elemento de nogal natural.
2. Muesca de hierro para colgar los cuadros.
3. Tuerca ligera.
4. Ganchos deslizantes para cortinas.
5. Cuadrado de hierro.
6. Base de hierro.

Diseño de paneles utilizados en la Galleria Civica d'Arte, Turín. (planta, alzado y soporte.)



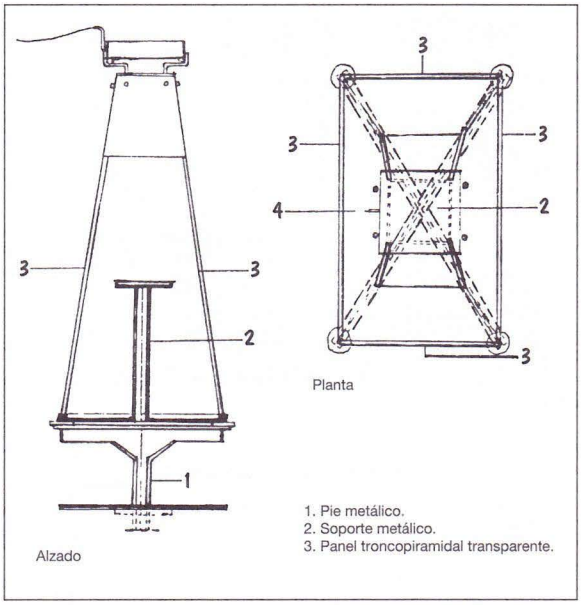
1. Mensula de hierro.
2. Panel inclinado.
3. Goma o caucho.
4. Tuerca de bronce.
5. Muro.

Diseño de panel para relieves y soportes para esculturas, utilizado en el Museo del Castello Sforzesco, Milán. (planta, alzado y lateral.)

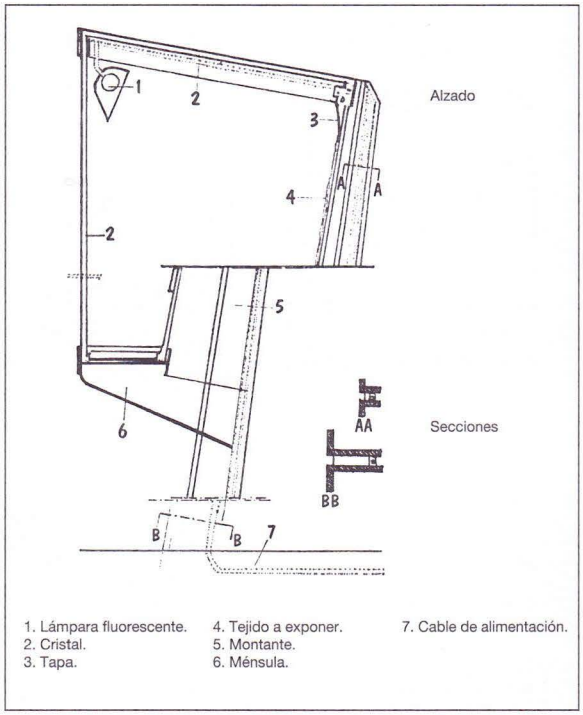


1. Soporte de hierro.
2. Panel translúcido.
3. Soporte metálico de sujeción para el objeto.

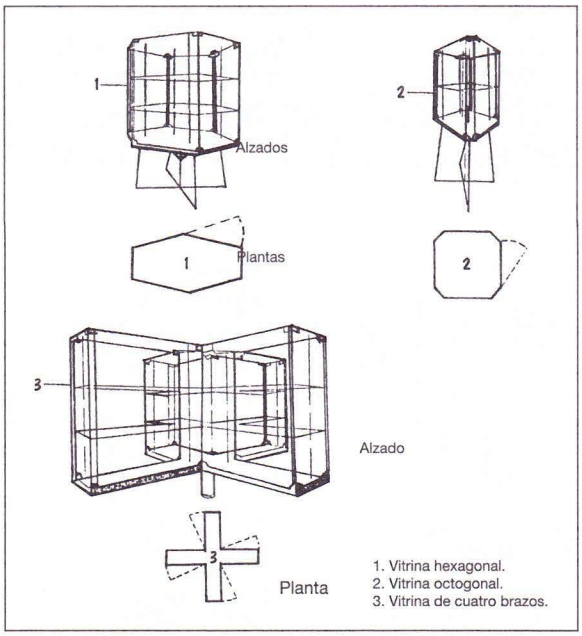
Diseño de vitrina para objetos de orfebrería, utilizada en el Museo del Tesoro de San Lorenzo, Génova. (planta, alzado y sección.)



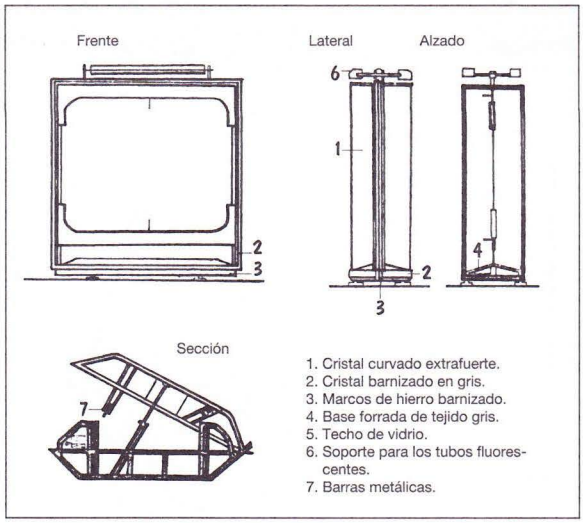
Diseño de vitrina troncopiramidal, utilizada en el Museo del Tesoro de San Lorenzo, Génova. (planta y alzado.)



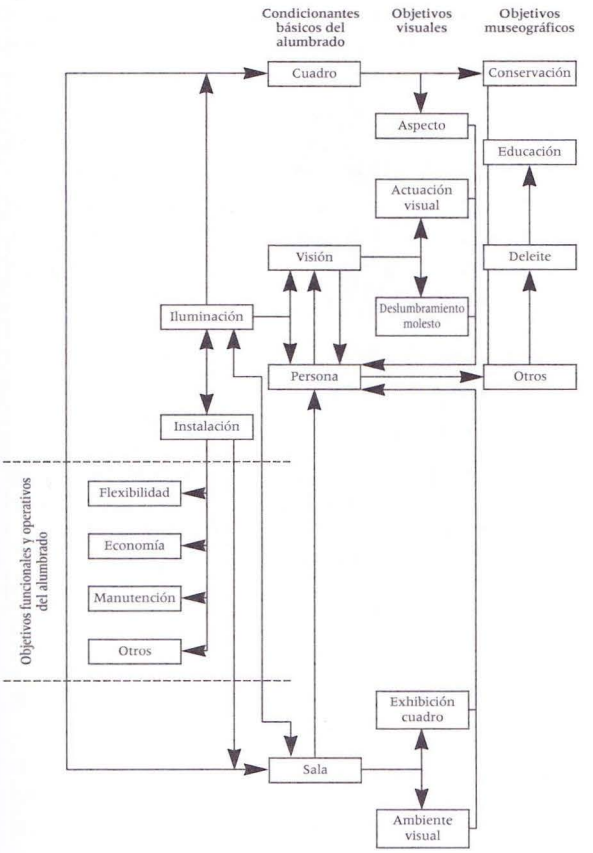
Diseño de vitrina para exponer tejidos, utilizada en el Museo del Palazzo Bianco, Génova. (alzado y sección.)



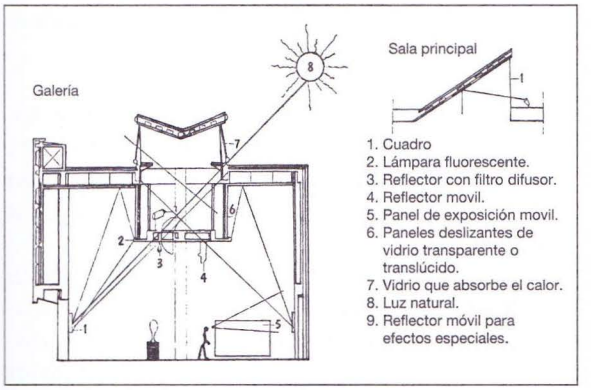
Diseño de vitrinas para objetos de cerámica y orfebrería, utilizadas en el Museo Nacional Villa Giulia, Roma. (planta y alzado.)



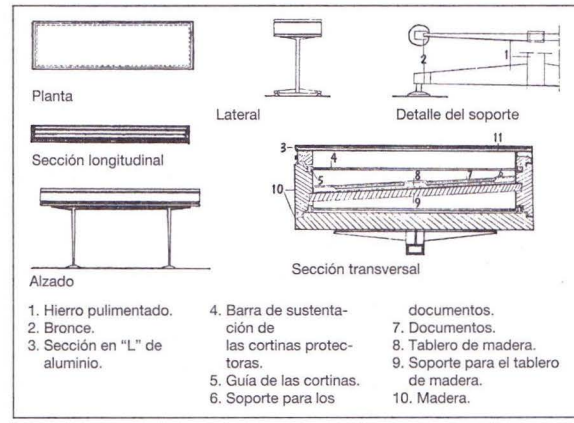
Diseño de vitrina para instrumentos de cuerda, utilizada en el Museo Municipal de Antiguos Instrumentos Musicales. (frente, lateral, alzado y sección.)



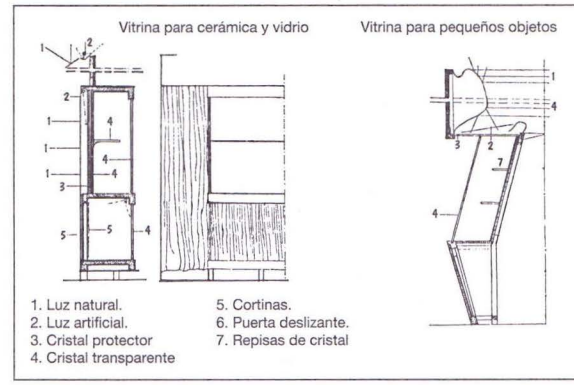
Condicionantes de la iluminación y su contribución al logro de los objetivos museográficos, según J.M. Casal López-Valeiras.



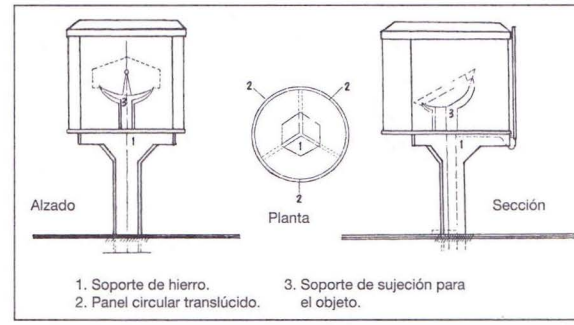
Diseño de los sistemas de iluminación del Museo de Arte Occidental, Tokio (Le Corbusier).



Diseño de vitrina para documentos, utilizada en la Gallería della Academia Carrara, Bérgamo. (planta, sección longitudinal, alzado, lateral, detalle del soporte y sección transversal.)



Diseño de vitrinas para cerámica y objetos análogos, utilizadas en el Museo Municipal de Biella, Italia.



Diseño de vitrina circular para objetos de orfebrería, utilizada en el Museo del Tesoro de San Lorenzo, Génova. (alzado, planta, y sección.)

La buena instalación y el adecuado montaje de los objetos deben apoyarse, por consiguiente, en un escrupuloso diseño y planificación. Su mejor presentación depende en gran medida de los medios tecnológicos y didácticos empleados, en función de una rentabilidad sociocultural de las piezas expuestas y del programa museológico global. Por ello, aunque lo tratemos más adelante, debemos dejar constancia aquí de la importancia de los sistemas audiovisuales en las exposiciones tanto permanentes como temporales e itinerantes del museo. Como advierte Larry Klein,

> las presentaciones audiovisuales son características importantes de muchas exposiciones. El término indica un amplio surtido de aplicaciones: desde alguna que otra simple, un botón que activa las luces para explicar, a las presentaciones multimedia que emplean docenas de sincronizados proyectores de diapositivas combinados con la movilidad de las imágenes de cine de 70 mm, el vídeo y otros medios, tales como unidades de comunicación electrónica.[227]

8.4. Iluminación de los objetos

Insistimos en lo expresado acerca de la iluminación al tratar de la preservación y conservación de las obras. Debemos ahora proporcionar otros conceptos y sugerencias de carácter práctico, específicos para su mejor presentación. De la buena iluminación depende en muchos sentidos la supervivencia de gran parte de los bienes de interés cultural (histórico, artístico, técnico y científico), pero también, y esencialmente, el fin mismo de la exposición de las piezas: su contemplación. Que un objeto pueda o no percibirse y contemplarse de la manera más adecuada y surjan de su exposición los beneficios de carácter didáctico y sociocultural son aspectos estrechamente vinculados a la luminotecnia general aplicada a las instalaciones del museo y a la específica de las muestras temporales e itinerantes.

Cualquier nivel luminoso que se proporcione en las salas de un museo es «siempre una transgresión, ya que toda exposición a la luz[228] causará deterioración; no hay un nivel mínimo por debajo del cual no se producirá daño».[229] La iluminancia, esto es, el grado de intensidad de la luz, se expresa en unidades llamadas lux. Como hemos indicado, el luxómetro mide la cantidad de lux que reciben los objetos. En la iluminación en el museo[230], el grado de iluminancia debe ajustarse a cada uno de ellos según sus necesidades.[231]

Proponemos esquemáticamente dos tablas: *a)* Sobre la iluminancia en servicio recomendada; y *b)* Límites recomendados de exposición total, en términos de iluminancia-horas por año.[232]

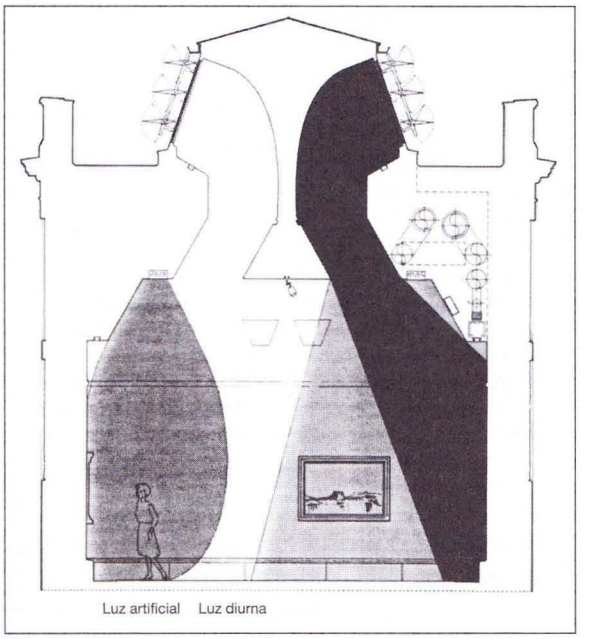
Tabla I: Iluminancia.

OBJETOS	ILUMINANCIA* MÁXIMA RECOMENDADA
1. Objetos insensibles a la luz, como: metales, piedras, cerámicas, vidrios, esmaltes, joyas, forja, etc.	Ilimitada, sometida a las consideraciones de la temperatura.
2. Pinturas (óleos/lienzo, s/tabla; al temple, encáustica, al fresco, técnicas mixtas...); objetos de cuero no pintado, en hueso, marfil, cuerno, madera y laca.	150 lux.
3. Objetos especialmente sensibles a la luz: como textiles, de materiales orgánicos delicados (ciertos especímenes de museos de historia natural o etnología); tapices, trajes, objetos de piel, cueros con pigmentos; dibujos, acuarelas, guaches, miniaturas, otras pinturas sobre papel; fotografías; manuscritos, impresos, empapelados, sellos, etc.	50 lux.

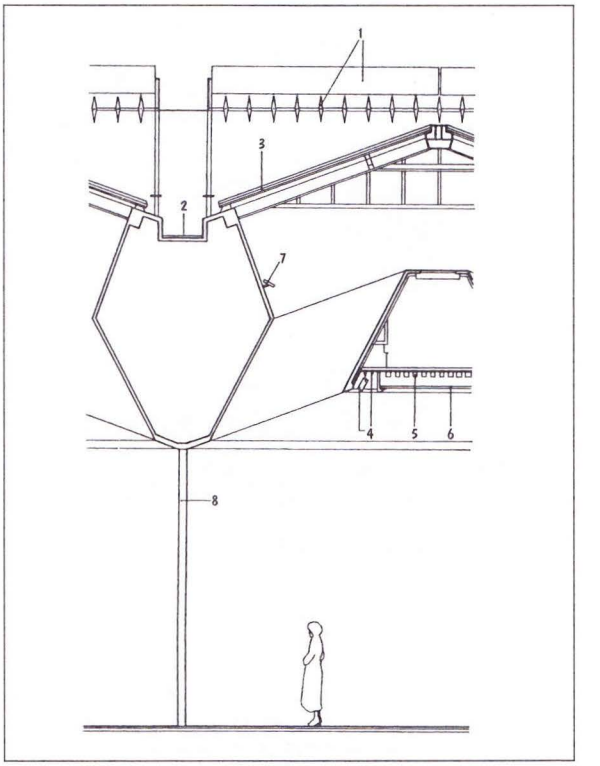
* Hay que hacer notar que la tolerancia para el nivel de radiación de rayos ultravioleta (UV) es de 75 microwatios por lumen.

La iluminancia está condicionada por la fotosensibilidad de los objetos exhibidos. En este sentido, y con el fin de facilitar una orientación realista sobre los parámetros del alumbrado, los especialistas en la materia han establecido los límites de las iluminancias máximas que permiten los objetos inestables a las radiaciones electromagnéticas. Los de mayor repercusión museográfica, y sobre los que basamos la tabla anterior son los establecidos por Gary Thomson,[233] hasta el punto de haber sido reconocidas por numerosas instituciones de prestigio.[234]

El problema planteado por la exposición to-



Esquema de iluminación en The Clore Gallery, Londres. Sección de una sala. (J. Stirling y M. Wilford).



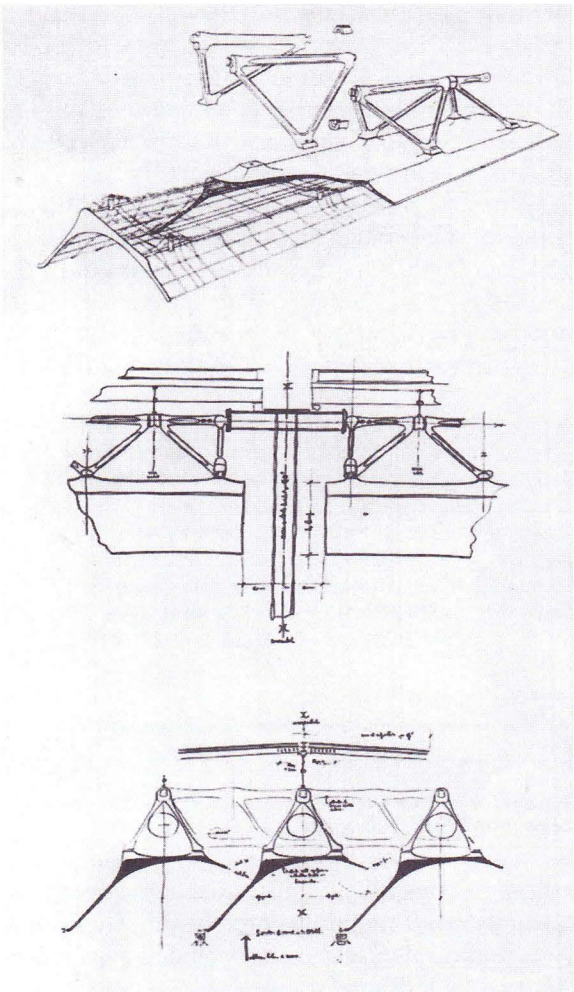
Esquema de iluminación en The Clore Gallery, Londres. Sección de un módulo. (Stirling y Wilson).

tal, en términos de iluminancia-horas por año ha provocado numerosos debates y posiciones encontradas entre expertos y conservadores. Escribe Casal López-Valeiras:

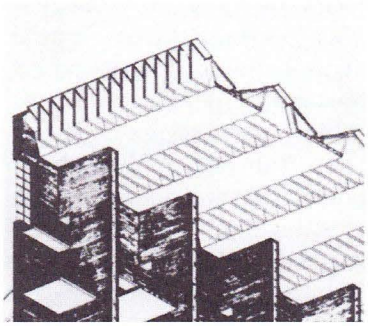
> Esta realidad plantea una nueva dificultad bajo el punto de vista de la conservación de las obras fotodeteriorables pues, si es conveniente que los niveles cuantitativos de la iluminación varíen de forma irregular cuando se utiliza luz natural –los realizadores de la Clore Gallery consideraron que para percibirla debe oscilar entre 100 y 500-600 lux– los estándares fijos de la iluminancia carecen de validez práctica. Por consiguiente, la solución es conocer los lux-hora que recibe una pieza fotodeteriorable a lo largo de un período –normalmente un año– y, así, cuando se considere qué límite admisible se va a superar, se adopten las medidas pertinentes para evitar que ello ocurra.[235]

Los valores de la segunda tabla (pág. siguiente) son los recomendados por la Illuminating Engineering Society[236]. Algunos conservadores como M. Wilson[237] , de la National Gallery de Londres, y otros expertos proponen que no se sobrepasen los 650.000 lux-hora-año sobre pinturas al óleo y temple, cuero sin tintes, marfiles y otras obras de parecida sensibilidad a las radiaciones magnéticas.[238]

Como síntesis y recapitulación final, podemos concretar así la función del alumbrado de los objetos en el museo: 1. La iluminación potencia visualmente la exhibición de los objetos, incidiendo mínimamente sobre la composición espacial. 2. Destaca visualmente aquéllos y los de su entorno. 3. Sin su concurso no pueden obtenerse, como decimos, los objetivos esenciales de la contemplación, educación y deleite. 4. Pero deben tenerse muy en cuenta los condicionantes de la iluminación y su contribución a los fines museográficos. 5. Deberá armonizar las exigencias de la buena presentación con la conservación de las piezas en un museo. 6. Las peculiaridades de los



Sistema de lamas de fibrocemento para la iluminación (Renzo Piano, The Menil Collection, Houston, EE.UU.).



Sistema de iluminación en el Museo de Arte Romano de Mérida (Rafael Moneo).

Tabla II: Límites recomendados de exposición total

OBJETOS	LUX-HORA–POR AÑO
Materiales exhibidos altamente sensibles: sedas, arte en papel, documentos antiguos, encajes, tintes fugitivos.	120.000*
Materiales exhibidos moderadamente sensibles: algodón, lana, otros textiles con tintes estables, ciertos acabados de madera.	180.000**

* Aproximadamente 50 lux x 8 horas por día x 300 días al año.
** Aproximadamente 75 lux x 8 horas por día x 300 días al año.
N. del A.: Estas iluminancias, si son cuidadosamente aplicadas, no causarán peor situación en los materiales indicados que una decoloración apenas perceptible durante diez años de exposición. Estarán estrictamente excluídas todas las longitudes de onda más cortas que 400 nm (namómetro = medida de longitud de onda).

objetos –su composición y fotosensibilidad– condicionan las características de su iluminación. 7. La supresión de las causas que afectan negativamente a la visión es una exigencia básica e irrenunciable. 8. La luz natural, demandada a veces por el público y reivindicada por algunos arquitectos –desconociendo u olvidándose acaso de las exigencias de la conservación de objetos fotodeteriorables–, requiere en todo caso el control de sus efectos deteriorantes, mayores que los producidos por las lámparas. 9. En algunos museos –como la Tate Gallery de Londres– en la cubierta se dispone de lamas para el control automático de la luz solar. O de sistemas de celosía perimetrales (como en el Brandwie River Museum). 10. En otros, se difunde la luz natural en las salas mediante dientes de sierra (Ludwig Museum de Colonia) o mediante módulos especiales (las lamas de fibrocemento diseñadas por Renzo Piano en The Menil Collection de Houston, en Texas). Se utiliza la iluminación directa-indirecta en otros (Rijksmuseum Kröller-Müller, en Otterlo); se difunde por medio de lucernarios piramidales (en el MOCA de Los Ángeles, de Arata Isozaki); o se combinan los lucernarios y las luminarias (luz natural + artificial), como en el Kimbell Art Museum de Forth Worth, en Texas.[239] 11. En las zonas de descanso, la luz natural se hace imprescindible. 12. La relación visual del visitante con

Fuente de luz	Incandescente		Fluorescente		Otras eléctricas			Luz natural
	Tradicional	Halógena de cuarzo	Tradicional	Compacta	Vapor de mercurio	Vapor de sodio alta presión	Haluros metálicos alta presión	
Voltaje	220	220, 12, 6	220	220	220 y +	220	220 y +	
Tipos comunes y nomenclatura	ej. A60, R50, PAR38 A: bombilla común R: reflector PAR: reflector parabólico El nº se refiere al diámetro	ej. MR16, PAR30 MR: reflector múltiple PAR: reflector parabólico El nº se refiere al diámetro. También puede denominarse con letras: BAB, EXN, etc. Series Q: sin reflector, el nº se refiere al vatiaje	T26 T: tubo fluorescente CW: blanca fría WW: blanca cálida CWX: CW deluxe WWX: WW deluxe "daylight": luz natural Tipos especiales	TC, TC-EL, TC-D, TC-DEL, TC-L, TC-F, TC-SB74	Varía generalmente vatiajes altos: 250 W y +	HSE, HST* vatiajes: 50-250	HIE, HIT, SN* vatiajes: 40-600	
Vida media, horas	2.000 normal, algunas hasta 5.000	2.000 normal	10.000 normal	10.000 normal	Varía	6.000-12.000	5.000-10.000	
Temperatura de color °K	2.800 normal	3.000 normal	CW-4.200 normal WW-3.000 normal "daylight"-6.500	2.700-2.800	Blanca fría	2.000-3.300	Varía, más común la cálida 4.000	3.000-9.000
Índice de Reproducción Crómatica (excelente a inaceptable)	100, excelente	100, excelente	CW, WW: 50-60, inaceptable Deluxe: 70-90, regular a bueno Tipos especiales: 90-95, excelente	Aprox. 85, bueno	Las mejores 50, muchas por debajo de 30, inaceptable	+ alto 80	100, excelente	100, excelente
Eficacia luminosa lumens/vatio	8-18	18-24			36-54	67-121 50-70 bajo	66-84	
Emisión UV µW/lumen (muy bajo a alto) filtros existentes	75 normal, bajo	100-200 medio filtro de cristal o de plástico si está a una distancia adecuada	50-250 varía, bajo-medio películas de plástico	50-150 bajo-medio películas de plástico	Varía, generalmente alto. Existen filtros a medida		150-600, muy alto	300-600, muy alto películas de plástico autoadhesivas para ventanas, o cristal laminado con filtro incorporado
Ventajas de su uso en museos	Buena variedad en tamaños del haz luminoso Recambios baratos Luminarias a bajo precio	Excelente variedad en tamaños de haz luminoso Luz más fría que las incandescentes tradicionales	Larga duración Baja emisión de calor Bajo consumo de energía	La única fuente útil a distancias cortas Larga duración Baja emisión de calor	Utilizada para la iluminación de grandes espacios para asegurar su seguridad	Generan poco calor Bajo consumo de energía	Alta eficacia luminosa Bajo consumo de energía Lámparas con haz muy estrecho	Psicológicamente agradable
Desventajas de su uso en museos	Demasiado brillante a distancias cortas Alta emisión de calor Los haces luminosos no son muy estrechos	Demasiado brillante a distancias cortas Emisión de calor moderada El costo de la lampara es alto, teniendo en cuenta su duración Luminarias caras	Demasiado brillante a distancias cortas No se puede dirigir fácilmente	No se puede dirigir fácilmente Pocas luminarias existentes todavía	Distorsión pronunciada del color	Distorsión pronunciada del color	Luz muy fría alto contenido de UV	Dificultad en el control de la intensidad Ventanas y mecanismos de control caros de construir y mantener

* Modelos ERCO

Tabla de "Características de las fuentes de luz encontradas en museos" (I. García Fernández, 1997).

el exterior en espacios alternativos es muy beneficiosa y hasta necesaria en un museo. 13. La luz artificial facilita la ordenación visual del espacio, proporcionando las máximas posibilidades para el alumbrado de una exposición, bien integrado en los propios espacios de la exposición –ámbitos autónomos o empotrados en la instalación–, bien en espacios abiertos. 14. Potenciar el impacto visual de las obras, al propio tiempo que atrae la atención y concentración del público sobre las obras, reduce el atractivo del ambiente. 15. La exposición de objetos especial y delicadamente fotosensibles exige la utilización de la luz artificial. 16. En un museo, como en toda institución pública, el alumbrado (artificial) de emergencia y evacuaciones es una exigencia de la normativa legal en la mayoría de los países desarrollados.

En definitiva, la iluminación de los objetos, tanto desde el punto de vista técnico como funcional y estético[240] se aplicará de acuerdo con el diseño y la planificación de la exposición, que deberá tener en cuenta especialmente las características de cada pieza en particular,[241] la naturaleza y condicionantes de la luz con sus numerosas variables de calidad, etc., y la obligación de preservar y conservar lo mejor posible la integridad de las mismas, sin perjuicio de una adecuada presentación.

Durante el complejo desarrollo del proyecto de una exposición deben realizarse, como hemos adelantado en el esquema general, dos tipos de evaluación: una primera de las fases del propio proceso del proyecto, y una última del resultado final de la exposición instalada y terminada, que incluye necesariariamente el de su efectividad sociocultural como medio de comunicación con el público. De ella nos ocuparemos en el epígrafe 9.3.

9. Educación y acción cultural. El público y el museo

La misión educativa que deben tener los museos ha sido uno de los factores más analizados y resaltados desde su renovación en el último tercio de siglo. En la segunda posguerra europea, la preocupación pedagógica y la acción cultural en países como los Estados Unidos constituyeron en muchos sentidos la punta de lanza de la ruptura formal que se produjo en estas instituciones e impulsaron hacia el futuro un nuevo diseño de participación del público.

Desde cualquier punto de vista que se considere, tanto el contenido como el contenedor y la actividad museológico-museográfica sólo pueden justificarse social y culturalmente en función de su destinatario: el público. Ésta es la razón por la que la mayor parte de las investigaciones y experiencias desarrolladas en los últimos años –aparte de las dedicadas a las técnicas de conservación y exposición, que han sido muy importantes– hayan estado enfocadas a la dimensión pedagógica del museo. Tanto la UNESCO por medio de sus reuniones y seminarios (a partir de las celebradas en 1952, 1958, 1962..., etc.), y de sus publicaciones especializadas en el tema;[242] como el ICOM por medio de las conferencias internacionales y de su Comité Internacional para la Educación y Acción Cultural (CECA); así como también por medio del trabajo de los departamentos de museología[243] y de pedagogía de las más importantes universidades del mundo[244] y, por supuesto, por la actividad cada vez más intensa y profesionalizada de los departamentos de educación y acción cultural de los museos (los DEAC); con el trabajo de todos ellos, se han fortalecido la dimensión pedagógica del museo y su acción cultural.

Las directrices sobre la educación y la acción cultural de los museos fueron ya fijadas por el ICOM en su Conferencia General de 1966, y desarrolladas en los «Coloquios sobre el papel educativo y cultural de los museos», celebrados en Leningrado/Moscú, del 11 al 21 de mayo de 1968;[245] y en París, en 1971, etc.[246] Por su parte, la *Asamblea Euro-Americana de Museos de Arte* de 1975 se ocupó también de este tema en su «Informe final».[247]

El público, que ha terminado por asumir en los últimos años un protagonismo innegable en las instituciones museísticas (de espectador pasi-

vo, la dinamización cultural y su concienciación le han convertido en un actor relevante), plantea serios problemas tanto a nivel de relación con el objeto (percepción-exposición-comprensión-animación), como en el plano de una estructura adecuada y válida para todo tipo de visitantes. No obstante la planificación de actividades por estratos sociales, edades o niveles culturales, lo cierto es que el museo debe siempre ejercer su misión pedagógica y cultural teniendo en cuenta fundamentalmente dos grupos o tipologías de público que acude a sus servicios: el espectador (visitante pasivo) y el público actor (visitante activo), pero también un tercero, el del público *no visitante* del museo. El cambio sustancial de su actitud respecto de la participación en el museo ha tenido un desarrollo paralelo a la renovación museológica y los diferentes cambios sociológicos y tecnológicos acaecidos en los últimos cuarenta años, como hemos comentado anteriormente.[248]

Así mismo, determinadas experiencias pedagógicas puntuales –no sólo la actividad continuada de los departamentos pedagógicos del museo–, mantenidas durante un tiempo más o menos amplio, han confirmado los esfuerzos realizados por estas instituciones por proyectar su realidad y contenidos en su entorno social; y por dinamizarlo desde la escuela a los estratos de la gente mayor de la sociedad de nuestro tiempo.[249]

Además, ha terminado por establecerse una serie de condiciones para la efectividad de la función pedagógica del museo, que se sintetizan en estos tres puntos: *1*. Respeto absoluto a los modos y formas culturales de cualquier comunidad. *2*. Sensibilización previa del público a quien va dirigida la experiencia del museo. *3*. Posibilitar que sea el público –más que los técnicos y los especialistas– quien decida la forma en que el museo ha de hacer acto de presencia en su comunidad.[250]

9.1. La cultura material: descubrimiento, interpretación y difusión

La concienciación de una comunidad sobre el valor que representa el descubrimiento e interpretación de su patrimonio, y sobre los beneficios educativos que de todo ello pueda recibir, debe ser una de las apuestas permanentes de la actividad difusora del museo a través de sus departamentos de educación y acción cultural. Tanto su estructura y organización, como la calidad y preparación de sus profesionales, los medios e instalaciones, los objetivos y tareas, y los programas concretos de actuación educativa, tienen que propiciar ese descubrimiento e interpretación por parte de los visitantes, y tratar de atraer a otros miembros de la comunidad que todavía no se acercan al museo. El descubrimiento y beneficio sociocultural del patrimonio –no sólo material, sino también inmaterial, natural y cultural, como hemos indicado anteriormente–,251 encuentra sin embargo en la expresión y connotaciones de cultura material de los objetos su más reconocido y universal predicamento.

> En años recientes, después de algunas décadas en la melancolía, la interpretación de la cultura material ha llegado a ser una mayor preocupación académica. Una razón para esto es el hecho de que las colecciones del museo representan la cultura material del pasado almacenada, en tanto que las exposiciones del museo son el principal medio a través del cual el pasado es presentado públicamente; los museos se mueven firmemente en el frente de la imagen del pasado, y sus tangibles recuerdos, y corresponden cada vez más a un resultado político en el sentido más amplio. Una segunda razón es el estilo del pensamiento muy de la posguerra, que muestra interés en la idea de los conceptos universalmente aplicables en direcciones en las que la más reciente generación de estudiantes no lo ha hecho, y que tiende a ver los objetos, con lenguaje, como el principal medio a través del cual son creadas, expresadas y validadas las relaciones humanas.[252]

Susan M. Pearce viene a indicar así algunos aspectos de los que es necesario e imprescindible ocuparse en este apartado, y que, partiendo de la cultura material de los objetos, encuentran su sentido en la exposición y difusión, como medio de comunicación y diálogo, mediante técnicas de estudio del público, e incluso concibiendo el museo como centro de investigación del público.

Al referirmos a la cultura material, partimos

del supuesto de que el museo es el encargado de mostrarnos los objetos que transmiten ese tipo de cultura, propia o ajena, actual o del pasado, y responsable también de la investigación científica que nos acerque al contexto cultural donde nació y se desarrolló aquél. Es decir, el museo debe ser el instrumento que nos haga descubrir el objeto y nos lo presente del modo más contextualizado y didáctico.[253]

Por tanto, la primera condición que se requiere es que el objeto del museo posea capacidad para comunicar, que tenga «lenguaje» con el que justificar su condición de exponente de significación y testimonio de alguna porción por pequeña que sea de la evolución cultural de la Humanidad. Una condición radicalmente diferente a lo que ocurre con los objetos no museísticos, los de la vida cotidiana, que transmiten inmediatamente su nivel significativo, su valor funcional o símbólico incluso, por el solo hecho de ser objetos de uso común. Su comprensión resulta normalmente fácil: al conocer su funcionalidad, conocemos de inmediato su uso.

En cambio, el objeto museístico –es decir, aquel que se encuentra en el museo por su condición de poser un cierto nivel y valor cultural de representatividad y significación decantadas–, ha llegado condicionado por el factor tiempo (que deteriora la significación) y por el factor cultural (que lo cualifica como entidad que transciende su pura realidad material), necesitando de un medio con el que redescubrir su significación. Ese medio es la contextualización, y el sistema para llegar a ella, la investigación del objeto, cuyo proyecto se inicia con el establecimiento de hipótesis por analogía con nuestros objetos actuales. El descubrimiento de la cultura material del objeto conlleva una especial estima de sus características específicas (rareza, valor estético, cualidad científica, significativa antigüedad, originalidad, excepcionalidad, etc.) y su consiguiente reconocimiento socio-cultural.

> ¿Qué hace que un objeto sea considerado merecedor de estar en un museo? Posiblemente el concepto de cultura material pueda ayudarnos a resolver esta cuestión en la medida en que supone una apreciación determinada del objeto de la que se deriva un comportamiento hacia él [...]. El objeto es un documento. La cultura material está constituida por los objetos, por cualquier objeto al que suponemos portador de una información en sí mismo. Este hecho le da valor de documento con unas características determinadas.[254]

En una síntesis de las características del objeto, la primera es ésta del objeto como documento, en la que se basa su capacidad para comunicar, y que no es otra que la de haber cumplido en su momento una función determinada, desaparecida la cual nos permite conocer las características de la sociedad en que nació y se desarrolló, es decir, su contexto. La segunda es la de que el objeto es objetivo, siempre fiel a sí mismo. La tercera remite a su carácter involuntario, ya que el objeto se crea por necesidad, para cumplir una función. La cuarta hace referencia a su cualidad notarial o testimonial, que nos permite redescubrir y escribir la historia de la Humanidad. La quinta es su condición universal. La sexta, finalmente, se refiere al carácter integral del objeto, entendido como un microcosmos, ya que en él cohabitan todos los elementos significativos y representativos (materia, técnica, procedimiento, tema, función, calidad estética, valor simbólico, etc.) que han hecho de él un auténtico documento.

En la medida en que conozcamos el contexto cultural en que nació el objeto, en esa misma medida se producirá su comunicación. Siempre aparecerá asociado a otros objetos, ya que el contexto es en realidad un conjunto de objetos interrelacionados que comparten una unidad de espacio, tiempo y función. En su relación, como partes de un todo unas explican a las otras, y también el todo. Producen una especie de discurso científico convertido en mensaje, cuyo perfil connotativo proviene del carácter polisémico establecido cuando se descubre el significado simbólico, el que le permite relacionarse con los demás objetos. El objeto se convierte así en soporte material de un concepto cultural.

9.2. Estudio del público

El público,[255] y no sólo el visitante, es el elemento justificador, la razón última tanto de la existencia del museo como sobre todo del ejercicio de sus funciones y servicios a nivel sociocultural. El de la comunicación es primordial, como comentamos, y se establece esencialmente en la exposición de los objetos; de ahí la atención dedicada al visitante real o potencial, al estudio del público, de su perfil y características sociodemográficas, de sus motivaciones, de sus expectativas y condiciones sociales.

Como medio de comunicación y diálogo que es, la exposición de los objetos crea una interacción entre ella misma y el visitante, que se manifiesta en la repercusión o impacto de aquélla y en el comportamiento de éste. Entra este aspecto de lleno en la responsabilidad de los comunicadores,[256] en los métodos de análisis que se realizan sobre el aprendizaje y enseñanza, y especialmente sobre el público visitante, incluidos los aspectos psicológicos.[257] Extractamos algunas conclusiones comúnmente admitidas respecto de ciertos comportamientos del público visitante, y que deben tenerse en cuenta en la planificación de las exposiciones.

1. El aprendizaje en las exposiciones es un proceso constructivo donde el espectador debe participar, «interactuar», para aprender. *2.* La claridad del hilo conductor, la idea argumental, la conceptualización de la exposición favorecen la comprensión del visitante. La exposición debe ponerse al servicio del mensaje. Los estudios de Screven y Shettell[258] manifiestan una gran preocupación por la finalidad comunicativa. *3.* Se confirma la tendencia del visitante en nuestro entorno de comenzar la visita por la derecha. *4.* Cuando se produce la llamada fatiga del visitante –que consiste en el inicio de desinterés a partir del momento de máxima atención–, da mayor importancia a las piezas que encuentra en su camino de salida al exterior. *5.* La exposición es un medio de comunicación para transformar la actitud del espectador. *6.* Debe entenderse el objeto como un soporte de ideas: se construyen frases, con la interrelación de los objetos; son portadores de sentido y significado.

Por muy reacios que hayan sido los museos en épocas pasadas, los estudios sobre el público de estas instituciones son absolutamente necesarios para conseguir los fines informativos, comunicativos y hasta formativos que se persiguen.

> Los métodos empleados para conseguir información sobre el público del museo son variados. Los principales son: entrevistas formales, discusiones informales, cuestionarios escritos, tests (afectivos y cognitivos) y estudios de observación. Cada técnica se adecua a una situación y necesidad particular y ofrece un tipo específico de información. Dado que cada técnica también tiene sus limitaciones, puede utilizarse una combinación de ellas para ofrecer un conjunto más amplio de información. Sin embargo, garantizar que los espectadores estudiados sean una muestra representativa de la población de visitantes en general es mucho más difícil de lo que parece. No sólo ha de ser representativa de cosas como sexo, edad y otros, sino que también ha de estar relacionada con el tiempo de la visita. Muchos museos registran acusadas diferencias de público visitante entre el verano y el invierno, períodos vacacionales y períodos escolares, días laborables y de fin de semana e incluso entre diferentes horas del día y con diferente climatología, en días de lluvia o de sol. Así pues los métodos de compilación de datos habrán de tener en consideración estas variables.[259]

Cualquiera que sea el esquema o combinación de las técnicas empleadas, lo importante es que se atienda suficientemente y de manera comprensiva todos los factores y variables de la investigación sobre el público en el museo.[260]

En la relación del visitante con el mensaje expositivo existe la necesidad de información complementaria, en la que hay que cuidar la finalidad y el contenido, y tener en cuenta su clasificación según lenguajes y soportes. El visitante debe poder optar entre varias ofertas y para ello debe poseer las claves antes de elegir. Para un buen aprendizaje no es adecuado leer toda la información antes de elegir. El lema podría ser: «Provocar la pregunta para tener la respuesta preparada».

Al título que se quiera expresar debe acompañar una información complementaria (verbal,

icónica o tridimensional) que facilite la comprensión del discurso científico. Los objetos son significantes que han adquirido esta condición porque la investigación científica sobre la cultura y la sociedad de la época así se lo han conferido.

La producción de paneles informativos, así como los niveles informativos, deben atender a la buena clasificación de los textos según su contenido y soportes, y poseer las debidas condiciones de legibilidad, motivación y comprensión, tanto de los textos y las ilustraciones como respecto de su ubicación y colocación en los paneles.

Los textos pueden ser orientativos, introductorios o identificativos. Los textos orientativos son los correspondientes a los títulos de la exposición y es la primera información que recibe el público. Pueden ser considerados como una guía conceptual para el visitante de lo que se expone. Contienen un combinado de vieja y nueva información. Los textos explicativos no deben sobrepasar las 30 o 60 palabras, y se colocan en paneles como ampliación del título y subtítulos de la exposición. Los textos identificativos, finalmente, corresponden a las cartelas de cada una de las obras u objetos.

En este sentido, el conservador de museo y el diseñador de exposiciones deben realizar una escrupulosa actuación en la confección de los textos escritos[261] –de ellos depende gran parte de la comprensión del mensaje–, y observar ciertas normas y sugerencias de los expertos,[262] así como también sobre la evaluación de la exposición.[263]

9.3. Evaluación

La evaluación, sinónimo de valoración, consiste en señalar a una cosa el valor correspondiente a su estimación. Es un instrumento imprescindible tanto para conocer como para perfeccionar una actividad sociocultural tan importante para el museo como es la exposición.

> La evaluación es un término general que se refiere a la valoración de muchos aspectos de la realización y en la actualidad se aplica frecuentemente a las exposiciones del museo en relación con su efectividad. «La evaluación –nos dice Steven Griggs (1985)– debería entenderse no como un medio de juzgar sino como un proceso de colaboración; de colaboración entre los profesionales del museo y los visitantes.» Resulta muy útil este concepto, ya que ni el conservador ni el diseñador, ni por supuesto miembro alguno del equipo responsable de la producción de una exposición, puede, por definición, trabajar aisladamente y ninguno rechazaría tener presente a la persona para la que todo el trabajo se realiza, es decir, el visitante del museo. Por tanto, la evaluación es un medio para un fin, siendo el fin conseguir exposiciones que funcionen mejor y, como consecuencia, den mayores satisfacciones a los visitantes.[264]

Tres son los tipos básicos de evaluación. El primero de ellos suele denominarse evaluación conceptual del proceso, y se aplica al desarrollo del programa para evitar o corregir errores de planteamiento. El segundo tipo, la evaluación final del diseño, forma parte de su ejecución, y se realiza cuando el proyecto o la exposición están terminados. Por último, la evaluación sociocultural o evaluación sumativa, como así se la llama, analiza la efectividad de la exposición y se aplica cuando ésta ya es visitada por el público.

Para la consecución de resultados y descubrimientos, se necesita aplicar una adecuada metodología. La evaluación exige, en este sentido, al menos los siguientes pasos en el proceso de su planificación: *1.* Identificación de las características a estudiar y criterios para evaluar. *2.* Programa y técnicas de evaluación. *3.* Recogida de datos. *4.* Valoración e interpretación de esos datos. Lo que implica una utilización de medios o procedimientos determinados, como son la observación, los cuestionarios y la encuesta, para la elaboración del diseño y planificación de una evaluación concreta.[265]

Las aportaciones de la evaluación están suficientemente confirmadas técnica y experimentalmente en su aplicación sobre diversas áreas de estudio, como puedan ser: perfiles de público, impacto/opinión, espacio expositivo, soportes, comprensión, aprendizaje.[266]

Un instrumento imprescindible, como decimos, en el desarrollo de la función educativa del museo, cuyo exponente máximo conti-

núa siendo la exposición, por más que ésta haya acentuado en nuestros días sus perfiles teatrales y dramáticos, y haya generado un intenso debate entre dos posturas diferentes en la interacción de consideraciones de orden educativo y comercial.

Las exposiciones, al aplicar conceptos propios del teatro –los de dramaturgia y narrativa, entre otros–, muy cercanos a la metáfora y la abstracción, han centrado en ello el debate al que se refiere Frank den Oudsten en su escrito titulado precisamente «La exposición como representación dramática». En él contrapone esas dos corrientes coexistentes hoy día: la defendida por los educadores «entusiastas» y la practicada por los creadores de exposiciones «ambiciosos».

> Casi nunca se ha encomendado la supervisión (de la exposición temática) a un creador de exposiciones, quien estaba en condiciones de convertir el conocimiento y la sensibilidad de un conservador en un material auténtico, y los dones estéticos del diseñador en una presentación coherente desde el punto de vista dramático.[267]

Y explica a continuación:

> Desde un comienzo, el debate sobre este problema tomó dos direcciones diferentes. Los educadores entusiastas dijeron: «Debemos saber más sobre lo que le gusta al público, a fin de lograr una presentación más eficaz del contenido». Los creadores de exposiciones ambiciosos dijeron: «Debemos ampliar aún más nuestra visión y adquirir un mejor conocimiento de lo que el medio puede lograr en relación con una colección específica». Estas dos tendencias se oponen más o menos diametralmente».[268]

Frank den Oudsten defiende la introducción de «la dramaturgia y un mejor conocimiento en las estrategias narrativas de la práctica de la exposición». Y lo justifica de la siguiente manera:

> Este enfoque, que consiste fundamentalmente en desarrollar un concepto dramático, se basa en ideas completamente diferentes a las que subyacen en el enfoque de los «estudios sobre el visitante», dictado por consideraciones de orden didáctico. Estos estudios constituyen un terreno movedizo como para que un diseñador de exposiciones intente colocar su visión sobre la materia en el primer plano de una manera concisa. Esto no se debe a que dichos estudios sean ineficaces desde el punto de vista educativo, sino más bien a que, desde una perspectiva artística, el diseño nunca podrá alcanzar un nivel óptimo de definición. Indudablemente, los estudios sobre el visitante mejoran el profesionalismo, pero destruyen el «gancho» del trabajo. Es el camino que conduce a la mayor precisión, pero también a lo menos sorprendente.[269]

Sea como fuere, habrá que tener muy en cuenta este debate, pero también, como recomendación final, la doble que nos hace Belcher: «Los espectadores son la savia de las exposiciones de los museos. Solamente cuando éstos entran por ellas y llenan los distintos espacios y pasillos cobran vida estas áreas, en otro caso pasivas y muertas». Y hacer la mejor utilización del análisis de público y de la exposición, ya que «el interés de la evaluación ha de estar en el uso que se haga de la información obtenida».[270]

10. El rol social del museo y el servicio a la comunidad

Insistimos en que, desde la perspectiva de la nueva museología, la función esencial del museo es ser un instrumento de desarrollo social y cultural al servicio de una sociedad democrática. Pero ya en los años setenta se defendía que el museo es ante todo una reflexión del hombre y su actividad, de su entorno natural, cultural y social, y que habla un lenguaje específico: el del objeto, como «cosa real» que es, y expresión a través suyo de la cultura material.

Una realidad comprobable ésta del rol social del museo a lo largo de su historia, bien reflejando el poder de la Iglesia o del Estado, bien ofreciendo la posibilidad de investigación y estudio a los medios universitarios o escolares, o simplemente mostrándose como espejo de una variedad de intereses –locales, colectivos, individuales...–, en una sociedad que simbolizaba y consagraba la magnificencia y el estatus social del coleccionista, y que erigía el museo como un monumento glorificador de la ciudad.

En la actualidad, el museo pretende ser al propio tiempo que expresión de la comunidad

un instrumento a su servicio, tratando de romper la inercia anterior de manifestarse como una casa del tesoro ofrecido más a los visitantes turistas que a la comunidad de su entorno inmediato. El rol de la educación y de la actividad cultural del museo ha terminado afortunadamente por implantarse como esencial en la sociedad contemporánea, afianzándose su cometido de explicar sectores del desarrollo cultural de la Humanidad a través de los objetos y colecciones del pasado patrimonial, que se refieren tanto al área de lo antropológico-etnológico, como a las del histórico-artístico y del científico-técnico.

En el programa de la citada Conferencia General del ICOM 1995, celebrada en Stavanger (Noruega) se insistía en el rol del museo respecto de la comunidad. «La gran mayoría de los museos del mundo –se justificaba– son instituciones locales, formadas por sus comunidades respectivas para preservar su herencia cultural especial. La población local a menudo ha desarrollado un fuerte sentimiento de propietaria de su museo. Los museos, por otro lado, están caracterizados por una participación directa y activa en la población, a través de conexiones con otras instituciones o grupos que trabajan en el campo cultural. Sociedades históricas locales han estado participando en este tipo de trabajo relacionado con el museo, y contribuyendo así a reforzar la conciencia del pueblo sobre su propia historia y su atracción por la identidad histórica.»

Ésta es la razón primordial por la que el museo debe servir en primer lugar a su comunidad. Y en ella se basa el principal argumento de la nueva museología para que se desarrolle un nuevo museo caracterizado por otros objetivos y prácticas que los del museo tradicional, tal y como lo expresa por ejemplo Marc Maure cuando escribe: «Para la nueva museología «el museo tradicional» –es decir, el modelo creado en el mundo occidental en el siglo XIX y que ha llegado a ser sobre todo la norma para el desarrollo de la institución museística– está profundamente marcado por el proyecto de construcción de una cultura nacional basada en el mito de la homogeneidad cultural. Se selecciona una cultura dominante y es elevada a estatuto de «la cultura» en detrimento de la variedad de culturas existentes o que han existido en el territorio nacional. La cultura de los «marginados», «olvidados» y «oprimidos» desarrolla el ámbito de elección de los «nuevos museos». El objetivo está en que todos los grupos existentes en el marco del estado-nación tengan los mismos derechos y posibilidades de preservar, valorar, utilizar y difundir su propia cultura».[271]

Sin duda, por estas mismas razones los responsables de la Conferencia General del ICOM de 1995 resaltaron sus características e importancia: «Los museos comunitarios tienen muchos puntos en común: los visitantes tienen relaciones entre ellos y con las exposiciones; los museos comunitarios cumplen la función de puntos de reunión para pueblos representados en ellos y de medios de comunicación con el mundo exterior; con frecuencia organizan exposiciones vivas que se oponen a la simple exhibición de «objetos en los muros»; por último, son el lugar donde la comunidad organiza sus fiestas y celebraciones. Otros aspectos que a menudo comparten son el bajo nivel de su presupuesto y la falta de reconocimiento que tienen a nivel nacional o internacional».

Y por estas mismas razones, reiteramos, el museo tiene que perfilarse y definirse en primer lugar en favor de su comunidad, la de su entorno inmediato o territorio antropológico, y comprender las necesidades de todas y cada una de las partes que la conforman: clases sociales, minorías, elementos comunes, particularidades, etc.

Sobre esta base deberá redactarse el programa museológico y el perfil de las colecciones; deberá formarse el equipo humano del museo, establecerse las actividades culturales, estructurar los servicios al público y definir los medios más adecuados para la interpretación correcta y mejor difusión de sus colecciones. Es decir, deberá enfocarse todo el proyecto a la medida y conveniencia de la comunidad a la que debe servir, que es tanto como diseñar y ejercer el auténtico rol social del museo.

NOTAS AL CAPÍTULO 6

1 Dentro de la colección *Museums and monuments*, la UNESCO dedicó el volumen IX a *The organization of museums. Practical advice* (también publicado en francés). Obra de varios autores, consta de diez capítulos sobre *El museo y sus funciones* (por Douglas A. ALLAN), *Administración de los museos* (por Pierre SCHOMMER), *El personal del museo* (por D.D. ALLAN), *Museos e investigación* (por Hiroshi DAIFUKU), *El museo y el visitante* (por H. DAIFUKU), *Educación en los museos* (por Molly HARRISON), *El laboratorio del museo* (por Paul COREMANS), *Colecciones: su cuidado y almacenamiento* (por Hiroshi DAIFUKU), *La exhibición* (por P.R. ADAMS), *Arquitectura del museo* (por Bruno MOLAJOLI), y *Conclusión* (por G.H. RIVIÈRE).

2 De la estructura, organización, gestión y administración del museo nos ocuparemos en el capítulo siguiente, pero adelantamos ahora las áreas o secciones más habituales en las que se asientan y desarrollan sus diferentes funciones, y cuyos organigramas (por áreas o por departamentos) resultan más o menos homologables o coincidentes en la mayoría de las instituciones museísticas: A) Por Áreas. 1. *Área de investigación científica y técnica de la colección*. 2. *Área de documentación*. 3. *Área de difusión y acción cultural*. 4. *Área de conservación y restauración*. 5. *Área de administración*. B) Por Departamentos. 1. *Departamento de documentación*. 2. *Departamento de conservación*. 3. *Departamento de investigación y colecciones*. 4. *Departamento de difusión*. 5. *Departamento de administración*.

3 Así, por ejemplo, se sitúa dentro de una posición convencional el enfoque del pequeño manual de Gene WADDELL, *Collecting, Preserving, Exhibiting. A Theory of Museum Work*, Easley, Carolina del Sur (EE. UU.), Southern Historical Press, 1984. Dedica al tema seis capítulos: I. El propósito de los museos. II. Coleccionar. III. Preservación. IV. Exhibición. V. Organización y VI. El edificio.

Resulta representativo de una tradición renovada el estudio colectivo *Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)* [Memoria de museos. Sobre la situación de los museos en la República Federal Alemana y Berlín (Oeste)], Bonn, Harald Boldt Verlag KG Boppard, 1974. (Analiza por taxonomías los problemas y funciones del museo en nueve capítulos: *Museos en nuestro tiempo* (por Wilhem SCHÄFER), *El museo y el público* (por Heiner TREINEN), *Museos de naturaleza científica y de historia natural* (por Hermann AUER y W. SCHÄFER), *Museos de historia de la cultura y arte* (por Kurt BÖHNER, H. AUER y Gert von der ÖSTEN), *La función del museo* (por Gert von der ÖSTEN), *El museo como instalación pública* (por Stephan WAETZOLDT), *Epílogo sobre museos políticos* (por S. WAETZOLDT), *Llamada de socorro urgente para los museos alemanes desde 1971* y *Examen general y recomendaciones*).

Innovador dentro de una cierta *ortodoxia* actualizada es el voluminoso *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice*, Londres, Editado por M. A. Thompson, Butterworths/The Museum Association, 1984. Obra colectiva, desarrolla en cuatro secciones generales la complejidad de la conservación museística: I. El contexto del museo. II. Manejo de la colección. III. Servicios del visitante. Y IV. Gestión y administración.

Más recientemente, autores como Timothy AMBROSE y Crispin PAINE, se han ocupado (en *Museum Basics*, Londres, ICOM-Routledge, 1992) de aportar nuevos enfoques sobre los diferentes aspectos y funciones del museo actual en los seis capítulos de su estudio: I) Tipos y El rol de los museos. II) El museo y sus usos (33 importantes aspectos, que van desde *Los museos son para el público*, *El* marketing, *Introducción a la interpretación*, *La exposición*, o *Donaciones, adquisiciones y préstamos*). III) El desarrollo y cuidado de las colecciones del museo. IV) El museo y sus edificios. V) El museo y sus gestión. VI) Recursos de ayuda y servicios.

Otros profundizan y renuevan el tratamiento y la concepción de estos temas desde una perspectiva más comprometida. Como lo hace Susan M. PEARCE en sus numerosas publicaciones, y en concreto en su libro *Museums, objects, and collections. A cultural study* (Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1992), bajo estos 12 epígrafes: 1. Museos, objetos y colecciones. 2. Objetos dentro y fuera de los museos. 3. Coleccionar: cuerpo y alma. 4. Coleccionar: conformar el mundo. 5. Museos: la razón fundamental intelectual. 6. Constucción de la significación del museo. 7. Significación como función. 8. Significación como estructura. 9 Significación en la historia. 10. Objetos en acción. 11. Problemas de poder. 12. Proyectos y perspectivas.

Pero, sobre todo, los más radicalmente renovadores de las funciones, objetivos y usos del museo actual son los defensores de la «nueva museología», como hemos venido indicando.

4 Todo el tratado expresa bien desde un punto de vista histórico, bien desde una perspectiva teórico-práctica las funciones propias del museo en nuestro tiempo a través de cuatro grandes bloques: *Museo y sociedad* lo contempla a través del tiempo y el espacio, y en la situación actual; *Museo y patrimonio* incluye el estudio de dos funciones esenciales: la investigación y la conservación; en el *Museo, instrumento de educación y cultura* se desarrollan cuestiones tan decisivas como la de la presentación de los objetos y la relación público-museo; *La institución museística*, por último, comprende el estudio de los estatutos y organización, y la arquitectura y la programación del museo.

5 *Cfr.* WADDELL, G., *op. cit.*, pág. 1. La función de «coleccionar»,

con independencia de ser para el museo la primera en orden de importancia, es uno de los aspectos que más ha preocupado a la Humanidad en todos los tiempos, y un tema de constante atención por parte de la literatura especializada en nuestro siglo; sobre todo, cuando se trata de coleccionar arte. Fruto de esta preocupación son los numerosos manuales y guías publicados para los coleccionistas privados, como son los que citamos en el apartado II.1. *Colecciones y coleccionistas*, de la *Bibliografía* final de este libro. La sola enumeración de los contenidos de algunos de ellos no revelan cómo esta función obliga a incluir y relacionar con ella a otras del museo. Por ejemplo, el de Jeffrey H. LORIA, *Collecting Original Art* (1965), que lo desarrolla en 6 capítulos: 1. Gusto, conocimiento y coleccionista. 2. Medios y técnicas. 3. Autenticación. 4. Dónde comprar. 5. Enmarcado e instalación. 6. Valor, precios y tendencias. O el de Lee ROSENBAUM, *The Complete Guide to Collecting Art* (1982), que lo hace más ampliamente en estos 10: 1. ¿Qué coleccionar? 2. Negocios con comerciantes. 3. La acción en subasta. 4. No sólo para millonarios. 5. Alimenta a un artista hambriento de hoy. 6. Convertirse en un perito. 7. Los grandes errores. 8. Proteger tus tesoros. 9. Cuando el coleccionista de arte se encuentra con el recaudador de contribuciones. 10. «Apreciación del arte» – Coleccionar para beneficio.

6 *Op. cit.*, pág. 9.

7 *Op. cit.*, pág. 37.

8 Douglas D. ALLAN afirma que «una de las mayores tareas a realizar por el museo es traer ante los ojos las más fascinantes historias de toda la historia del hombre del mundo pasado, mostrar cómo ha construido su conocimiento del mundo en que vive, y cómo ha evolucionado su vida familiar, sus artes y oficios, sus culturas y civilizaciones. Tales estudios muestran cómo tardíamente en su historia ha desarrollado los museos, aunque la creación de colecciones haya sido una característica del hombre desde los más remotos tiempos. Desde los mismos comienzos han sido esenciales para él la comida, la ropa y las armas; ha aprendido a acumular y ha necesitado almacenarlos para su futuro. Después ha llegado el período en que ha coleccionado objetos como riqueza personal y demostración de prestigio. Con el aumento de complicadas civilizaciones, se han incrementado las oportunidades de amontonar valiosos objetos, tales como armas y armaduras, sedas y tapicerías, oro y joyas. Principescos regalos decoraban palacios y templos, cambiando de manos por las alianzas o con los matrimonios, o por la fortuna de la guerra. [...] En una fase posterior las colecciones se han puesto de moda como un reflejo del buen gusto individual o amplios intereses. Una vez que el hombre ha tenido casa, riqueza y familia, ha procurado coleccionar libros, pinturas, objetos de arte y curiosidades de la naturaleza». («The museum and its functions», en la *op. cit. The organization of museums*, 1960, pág. 13.)

9 *Id.*, págs. 14-16.

10 Pueden encontrarse de esta clase, entre otros países, en los Estados Unidos.

11 No nos referimos aquí a centros especializados en exposiciones temporales, como las *kunsthalle*, sino a instituciones museísticas que, por su estructura y organización, o por el perfil y diseño de sus colecciones resultan sin coherencia y funcionalidad adecuadas.

12 Algunos autores, como Gene WADELLl, se atreven a sugerir un listado seleccionado de objetos a coleccionar en una visión enciclopédica del museo sobre las diversas culturas. De este modo:
«*Primitiva.*
– Indio-Americana: cerámica y textil peruanos; escultura de la costa NO; escultura de América Central; cerámica Pueblo; cestería enrollada.
– Africana: escultura de madera; textiles.
– Oceánica: escultura de Nueva Guinea.
Oriental
China: bronce Shango Chou; vasijas de gres Tang; escultura y pintura budista; jade tallado; caligrafía; cerámica monocroma Ching, muebles de casa, y seda bordada.
– India: escultura hindú.
– Japonesa: pintura monocromática; espadas; kimonos; grabados en madera.
– Islámica: caligrafía; cerámica de reflejos pintada; manuscritos iluminados; amplias alfombras tejidas con diseños rectilíneos; hojas de metal.
Occidental
– Antiguo: fragmentos de arquitectura clásica; escultura y cerámica griegas; retratos escultóricos romanos.
– Medieval: textiles y mosaicos bizantinos; vidrios de color góticos.
– Renacimiento: pintura italiana, dibujos y escultura; pintura y grabado nórdicos; grabados en madera alemanes; tapices flamencos; cordobán (cuero español) y metalistería española; tipografía.
– Ecléctico: muebles y platería inglesa; vidrio veneciano; muebles y tapetes franceses; porcelana; habitaciones paneladas; pintura de paisaje al óleo; acuarelas; mapas grabados; joyas.
– Contemporáneo: fotografía; litografía; caricaturas; dibujos de arquitectura; arte comercial», (*op. cit.*, págs. 19-20).

13 Douglas A. ALLAN se detiene (*op. cit.*, 1980) en la génesis y los problemas planteados por los diversos tipos de colecciones en los museos: «artes y oficios» y desarrollo histórico (págs. 14-16); «sobre qué ideas deben estar basados los planes de los museos» (pág.16); sobre la cuestión de las adquisiciones y las donaciones (págs. 16-17); el campo de la historia natural (págs. 17-18); el área de las colecciones de material etnográfico (pág. 18), etc.

14 Para Gert von der ÖSTEN, «la colección, base a fin de cuentas de los museos, alcanza su éxito en las

adquisiciones sistemáticas» (*op. cit. Denkschrift Museen*, 1974, pág. 141). (*Cfr.* también Peter CANNON-BOOKES, *The nature of museum collections*, en *Manual of Curatorship* [1989], *op. cit.*, págs. 115-126.)

15 Varias naciones han ratificado la Convención de la UNESCO de 1970 sobre la ilicitud de algunos tipos de estas actividades. Pero también a nivel regional se han realizado acuerdos para evitar el saqueo o abuso sobre bienes culturales. Así, en 1976, la Organización de Estados Americanos adoptó la Convención de El Salvador sobre la protección de la herencia arqueológica, histórica y artística de las naciones americanas. El mismo propósito ha guiado la convención de 1969 del Consejo de Europa sobre la protección de la herencia arqueológica. El desarrollo y el afán de coleccionismo de los países industrializados no pueden justificar el más mínimo expolio de los países ricos patrimonialmente pero débiles en recursos y protección.

16 «Este tipo de colecciones son tentadoramente baratas, pero el costo de preservación y exhibición de estos materiales normalmente excede con mucho su valor. Los costos pueden ser solamente justificados cuando un objeto es irreemplazable. La manía (*hobby*) de coleccionar debería dejarse a los individuos.

Aunque el valor económico es inútil para determinar el mérito estético relativo de una obra, algunos directores creen que no pueden equivocarse si todo lo que adquieren cuesta por lo menos 5.000 dólares. Por este montante, sin embargo, es posible adquirir en todo caso una pintura secundaria impresionista o innumerables obras de arte primitivo. Deben establecerse sensibles prioridades.» (WADDELL, G., *op. cit.*, págs. 22-23)

17 ALLAN, D.A., *op. cit.*, págs. 18-19.

18 Un ejemplo reciente que puede clarificarnos este tipo de situaciones es el conocido lienzo *San Juan Bautista* que Caravaggio pintó a principios del siglo XVII para el noble italiano Ciriaco Mattei. Existen dos ejemplares idénticos: uno, el conservado en la Galería Doria Panphili de Roma, que generalmente venía siendo considerado como verdadero –en 1910 el famoso historiador Lionelo Venturi apostó decididamente por su autenticidad-; y el que se encuentra actualmente en la colección de los Museos Capitolinos, considerado por la mayoría de los críticos e historiadores como falso. Este último había estado instalado en el despacho del que fuera inspector general de Bellas Artes del Ayuntamiento de Roma, Antonio Muñoz, de donde había pasado al despacho del alcalde Rebecchini. En 1953 lo vio allí sir Denis Mahon, quien defendió desde entonces su autenticidad en contra de la opinión de Venturi y otros especialistas. La disputa ha durado unos 37 años, hasta que en febrero de 1990 un ordenador ha mediado en el litigio. El ordenador ha analizado el *software* construido con el sistema del *hipertexto* –un sistema que permite fáciles confrontaciones entre textos, documentos técnicos e imágenes– y ha concedido a la obra de la Pinacoteca Capitolina su asignación al Caravaggio. Los resultados fueron expuestos en la sala de Santa Petronilla del museo ante numerosos críticos e historiadores, entre los que se encontraban Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Pietro Pietrangelli, Cristoph Frommel, Michele Cordaro y el propio Denis Mahon. Al confirmar las tesis de este último, el ordenador ha puesto en evidencia la probabilidad de que los dos cuadros sean del pintor, cuya práctica de realizar réplicas sobre un mismo tema está confirmada por otras obras.

19 En el estudio o ficha técnica de una pintura, una escultura, un dibujo, un grabado, etc., el conservador debe saber distinguir entre *realizado por* (cuando existe certeza sobre el autor de la obra, basada en documentación original, en un minucioso análisis científico o en la coincidencia de la mayor parte de los especialistas); *atribuído a* (cuando no existe certeza, aunque sí argumentos suficientemente probados); *réplica* (cuando se demuestra la existencia de dos o más obras de un mismo autor; diferenciándolas de la *copia*, aquélla realizada por otro autor); *del taller de* (si se pueden asegurar las coincidencias estilísticas y formales, etc., con las de un maestro conocido); y *a la manera de* (cuando no existen garantías fiables de pertenecer ni a un autor, ni a su taller o escuela, pero cuyas características –fuera de la época y de la corriente precisa– le acercan a la impronta de un autor o escuela conocidos y datados. Exige un análisis minucioso para no caer en falsa atribución).

20 ALLAN, D. A., *id.*, pág. 19.

21 Por falsificar cuadros de los más famosos pintores italianos, ya en 1671 tuvo lugar un proceso judicial en Amsterdam contra Gerrit Uylenburg, un discípulo de Rembrandt, primo de su mujer Saskia. El propio Miguel Angel, como se sabe por el Vasari, realizó una copia clásica de *Cupido* que enterró en una viña para darle aspecto antiguo.

22 Además de los capítulos dedicados a las falsificaciones, reproducciones e imitaciones de obras de arte en los tratados de museología, existe una amplísima literatura sobre este tema, especialmente producida a partir de los años cincuenta y sesenta, aunque ya en el siglo pasado podemos encontrar algún estudio (como el de M. PRUNETTI, *Avvertimenti per distinguere i quadri originali dalle copie*, Firenze, 1822), y también en las primeras décadas de nuestro siglo (como el de E. BAYARD, *L'art de reconaître les fraudes*, París, 1920). Entre otros que aparecen en la bibliografía al final de este libro, adelantamos como interesantes al respecto los estudios de: E. PAUL, *Gefälschte Antike*, Leipzig, 1981, y *Die Falsche Gottin*, Leipzig, 1962; G. SAUVAGE, *Forgeries, Fakes and Reproductions*, Nueva York, 1965; R. G. REISNER, *Fakes and Forgeries in the Fine Arts. A Bi-*

bliography, Nueva York,1950; O. KURZ, *«Fakes».A handbook for collectors ans students*, Londres, 1948; 2a. ed. Nueva York, 1968; F. ARNÁU, *El arte de falsificar el arte. 3.000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Barcelona, Noguer, 1961.

23 Por ejemplo, la falsificación de monedas. (*Cfr.* J.P.C. KENT, *Coins: fakes and forgeries*, en *Manual of Curatorship, op. cit.*, 1984, págs. 371-373, con bibliografía específica.)

24 El descubrimiento de las pinturas murales de Pompeya causó gran conmoción. De ello se aprovechó un pintor llamado Giuseppe Guerra, quien falsificó gran cantidad de pinturas de esta época romana transformando fragmentos de frescos renacentistas. Algunas de estas pinturas han llegado a museos famosos –como el Louvre, que posee una– de las cerca de un centenar que adquirieron los jesuitas para su Museo Kirchneriano de Roma, de donde pasaron a otros coleccionistas.

25 En 1863 el Vaticano vendió al Museo del Louvre la colección Campana, en la que su propio conservador Pietro Penelli había introducido diveras piezas falsificadas por él. El British Museum fue también víctima de las habilidades de este falsificador, al adquirir en 1873 una tumba etrusca fabricada por Penelli.

Entre otros famosos ejemplos de falsificación citemos también el del orfebre de Odessa I. Ruchomovsky, quien falsificó *La tiara de Saitafernes* (rey escita del siglo III a.C.), coincidiendo con la excavaciones de los túmulos escitas de Ucrania. En 1896 apareció en el mercado de antigüedades de Viena, donde fue rápidamente adquirida por el Louvre. Una campaña de prensa desató la duda sobre su autenticidad, que fue confirmada finalmente por su autor ante la policía. Los museos norteamericanos de Cleveland y St. Louis expusieron como auténticas durante años una escultura renacentista de Minerva y una terracota representando a Diana, respectivamente, que habían falsificado en el siglo pasado los italianos Alceo Dossena y Giovanni Batistiani, especializados en el renacimiento florentino.

26 Hasta mediados de siglo, en pintura destacan los casos de F. W. Rohrich, un falsificador alemán especializado en Cranach el Viejo; y, sobre todo, el holandés H. van Meegeren, quien entre 1937 y 1943 consiguió llevar a la perfección aparente la fabricación de maestros holandeses. Consiguió vender al Museo Boymans de Rotterdam dos falsificaciones de Peter de Hooch y seis Vermeer de Delft.

27 La obras gráficas de Dalí y de Miró han sido especialmente propicias a la especulación, manipulación y falsificación, provocando lógicamente numerosas actuaciones policiales y judiciales. También sus pinturas. Jacques Dupin, catalogador oficial de las obras de Miró, ha denunciado frecuentemente –suele ver, asegura, una media de tres cuadros falsos a la semana– la producción espúria en los mercados más activos, Italia, Estados Unidos y Japón, sobre todo. De 1950 datan ya las primeras falsificaciones, que adquirieron un gran desarrollo a partir del auge experimentado por Miró en los EE.UU. en 1960. Una auténtica invasión del mercado se produjo desde la muerte del artista en diciembre de 1983.

En España, donde en los últimos años han aumentado las falsificaciones de obras de Miró y de Dalí pero también de otros, como Sorolla, Solana (de quien hemos podido analizar personalmente más de un centenar de obras falsas), Grau Sala, etc.–, se hizo célebre el falsificador residente en Ibiza Elmir de Hory, cuya maestría en la fabricación de picassos, matisses, modiglianis, etc., rayaba en la perfección. De Hory, que no firmaba los cuadros –otros lo hacían por él–, no pudo aguantar la presión de las críticas y demandas judiciales que se cernieron finalmente sobre él, quitándose la vida a principios de los años ochenta. En 1969 el escritor Clifford IRVING le había dedicado su libro *Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger of Our Time*, Nueva York, McGraw-Hill Company, 1969, 243 págs.

28 Falsificaciones de objetos orientales y precolombinos llenan el mercado occidental desde los años setenta, y hasta el de las propias áreas de origen. Bronces chinos primitivos y cerámicas de las dinastías Ming, Sung y Tang, esculturas indias medievales, todas falsificadas, conviven en el mercado con escrupulosas copias precolombinas (placas, máscaras de piedra, estatuillas, cerámicas...) realizadas en las ciudades mejicanas de Taxco y Teloapán, difíciles de detectar

29 Como ya adelantamos de algún modo al tratar de la función de «coleccionar», cuando los riesgos económicos en la compra de las obras sean importantes, podrá justificarse mejor una consulta cara a expertos del exterior. Y ordinariamente el precio de compra no tiene por qué ser abultado. Lo normal es que el conservador tenga que contar en su conocimiento con las características de la mayor parte de piezas y con la cooperación de un reputado marchante. Actualmente, la adquisición de obras es relativamente rutinaria para algunos autores, desde el punto de vista de que no es diferente el suyo de cualquier otro proceso de adquisición de bienes. Pero está claro que un museo solamente puede conocer si sus recursos han comenzado a ser bien utilizados si se es consciente de qué es lo válido y qué es lo que se solicita para esta misión. Debe decidir de antemano qué es lo que más necesita y cuánto puede tener. Es decir, tanto las adquisiciones como otras formas de ingreso de las obras en un museo deben estar sometidas, como hemos comentado, al rigor de un realista programa museológico.

30 STONE, Sheila M., «Documenting collections», en *Manual of Curatorship, op. cit*, pág. 127.

31 *Id.*, págs. 127-135. Acompaña Sheila M. Stone su explicación con modelos de fichas de la británica Museum Association para piezas de geología, en las que constatan los aspectos de identificación, colección, almacenaje, adquisición, descripción, proceso de conservación y restauración, documentación, registro, gestión, acceso, uso, visitable o no, historia, pautas, observaciones... Es decir, desarrolla en el texto y explicita en las fichas la información, registro, inventario y catalogación de las piezas.

32 Dirigido por Andrés Carretero Pérez, el equipo lo han formado Marina Chinchilla Gómez, Pilar Barraca de Ramos, Mª Dolores Adellac Moreno, Isabel Pesquera Vaquero y Eva María Alquézar Yáñez.

33 Existen dos centros internacionales de documentación en París que constituyen la red de documentación UNESCO-ICOM-ICOMOS. El UNESCO-ICOM *Documentation Centre* (Maison de l'UNESCO, 1 rue Miollis, 75015 Paris, [Tel.: 45 68 28 49]), fundado en 1946 y confiado al ICOM en 1948, atiende el campo de la museología y el de las operaciones y servicios del museo. Éste une los datos de base bibliográficos (ICOMMOS) con el UNESCO-ICOMOS *Documentation Centre* (International Council on Monuments and Sites, fundado en 1965, y con sede en 75 rue du Temple, 75003 Paris, [Tel.: 42 77 35 76]). El Comité Internacional del ICOM que se ocupa de estos problemas es el CIDOC (Centro de Documentación UNESCO-ICOM), que fue fundado en 1966. El CIDOC estudia, elabora, mejora y difunde normas documentales por medio de sus grupos de trabajo especializados en distintos proyectos. En 1978 se creó una primera lista de normas de información mínimas o «campos», publicada en *Museum* (Robert G. CHENHALL y Peter S. HOMULOS, «Normes d'information muséologique») París, UNESCO, 1978, vol. XXX, nº 3/4, págs. 205-212.
Posteriormente, un grupo de trabajo ha creado las listas de categorías específicas para objetos de arte y de arqueología. Otro grupo coordina las iniciativas relativas al vocabulario y a la terminología con el objeto de afinar las informaciones contenidas en los distintos campos. (Para recibir información: Toni Petersen, Chair, Data Terminology WG, Art and Architecture Thesaurus, 62 Stratton Road, Williamstown, MA 01267, EE.UU. Tel. (1-413) 458-2151. Fax: (1-413) 458-3757.) Otro grupo analiza toda la información que los museos utilizan para la gestión, la investigación, la exposición y la conservación de los objetos, facilitando la relación entre las distintas fuentes de información. (Katherine Spiess, Chair, CIDOC, Data Model Working Group, Office of the Registrar, National Museum of American History, Room 5204, MRC 626, Washington, D.C. 20560, EE:UU. Tel. (1-202) 357-1894. Fax: (1-202) 633-9290.)

34 Por ejemplo, el estudio de E. PORTA, R.M. MONTSERRAT y E.M. ORRAL *Sistema de Documentación para Museos*, Barcelona, ICOM/ Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1982 [84 págs., con fichas e il.], en principio orientado a uso restringido de Cataluña, pero ampliado para su difusión general.
En el aspecto de las peculiaridades –y dentro de una amplia bibliografía que aparece al final del libro–, es fundamental la obra de R. B. LIGHT, D.A. ROBERTS y J.D. STEWART *Museums Documentation Systems. Developments and Aplications*, Londres, Batterworths, 1986. Estudian diversos sistemas de documentación en museos y centros de Canadá, Estados Unidos, México, Reino Unido, Francia, Italia, Países Bajos, Suecia, Hungría, la antigua URSS, Australia, y los realizados por agencias internacionales (la UNESCO-ICOM, entre ellas). «La frase «sistema de documentación del museo» se refiere a los procedimientos utilizados por los museos para gestionar la información concerniente a sus colecciones o de aplicabilidad a sus funciones de la conservación. Los propósitos primarios de tal sistema incluye la ayuda del control y uso de las colecciones y la seguridad de la preservación de la información sobre el patrimonio cultural y ambiental. Pueden incorporarse medios para ayudar a colocar las piezas, gestionar los movimientos internos y los préstamos externos, aplicar los procedimientos de seguros, garantizar las verificaciones e inventarios, y la preparación de publicaciones y conferencias, proveer fuentes de investigación, ayudar al desarrollo de las muestras y exposiciones, e incluir una provisión para el almacenamiento a largo plazo y acceso a los datos.» (*Introduction*, pág. 1.)

35 En 1942, el Ministerio de Educación Nacional español a través de la Dirección General de Bellas Artes y la Inspección General de Museos Arqueológicos aprobó (O.M. de 16 de mayo de 1942, B.O.E. núm. 157, 6 de junio) unas *Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos*, publicadas en Madrid, Aldus, S.A., 1942.
En ellas, se explican los conceptos, funciones y configuración en la práctica del «Inventario general», del «Catálogo sistemático», del «Catálogo monográfico» y de los «Registros de entrada de objetos en propiedad y en depósito»; presenta de cada una de estas operaciones un cuadro esquemático, y ofrece la reproducción facsímil de modelos utilizados entonces para estas funciones por diversos museos españoles.

36 El número de orden del registro debe ser siempre correlativo, una numeración simple (324, 325, 326, etc.), de acuerdo con la entrada cronológica de las obras en el museo. Creemos que utilizar una numeración doble (núm. de control de año + núm. de orden

del año: 90.1, 90.2, 90.3,...91.1, 91.2, 91.3, etc., = el objeto núm.1, núm. 2, núm. 3...de 1990 o de 1991) para el *registro* por parte de algunos museos cuando entran en bloque un conjunto de objetos, no contribuye demasiado a la claridad y simplificación del mismo. Defendemos una sola numeración para cada objeto que entra en el museo. Otro asunto es la numeración del *inventario*.

37 Como veremos, la numeración del inventario puede coincidir con la recomendación del ICOM para el registro de las obras, con una triple cifra y según este orden: 1. Año de entrada abreviado 2. Núm. de entrada, y 3. Núm. de orden dentro de la colección del museo. (Por ejemplo: 92/125/3.580; se trataría del objeto 125 que hubiera entrado en el museo en 1992, y que haría el número 3.580 entre todos los de la colección.)

38 En España, por Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. En su capítulo IV, art. 10 se trata de los tres tipos de *Registros* de los fondos que deben realizar los museos adscritos al Ministerio de Cultura: a) de la colección estable del museo; b) de los depósitos pertenecientes a las Administraciones públicas; c) otros depósitos de otro tipo de titularidad que ingresen en el museo. En el art.11 trata de la *Inscripción de fondos*, donde dice obliga expresamente a: «a) Ser inscritos en el Registro correspondiente conforme a lo dispuesto en el artículo anterior, por orden cronológico de su ingreso, haciendo constar los datos que permitan su perfecta identificación y, en su caso, el número del expediente relativo al depósito. En este registro se anotarán las incidencias administrativas de todos los bienes. b) Ser marcados con su número de inscripción en dichos Registros mediante la impresión de aquél por el procedimiento más adecuado a la naturaleza de los fondos».

39 A efectos de inventario, entran en este listado los fondos propios del museo y los depósitos, no así los préstamos para exposiciones temporales, que tampoco se inscriben en los libros de registo anteriormente descritos. Los *préstamos* deben, sin embargo, ser controlados administrativamente tanto en su recepción como en su salida del museo.

40 *Instrucciones* (1942), *op. cit.*, pág. 15. Para el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal citado el inventario «tiene como finalidad identificar pormenorizadamente los fondos asignados al Museo y los depositados en éste, con referencia a la significación científica o artística de los mismos, y conocer su ubicación topográfica. Este inventario se llevará por orden cronológico de entrada de los bienes en el Museo» (Cap. V, art. 12,1.a.). Una descripción de funciones que en algunos puntos no concuerda con la normativa de 1942: en la «referencia» o «no referencia» a la significación científica o artística de las obras y a su ubicación topográfica.

Pensamos que algunos de estos aspectos son más bien propios de los diferentes tipos de catálogos (monográficos, sistemáticos, razonados, topográficos), por más que los datos inscritos en el inventario referencien y valoren de algún modo la significación de las obras, pero sin un desarrollo expreso.

41 De acuerdo con lo expresado en la nota 36.

42 Los libros de registro e inventario deberán tener el papel de alto gramaje, ph neutro (no ácido), se recomienda que sean de formato apaisado para que quepan mejor los datos, y tienen que estar encuadernados. Los enunciados y casillas ocuparán para cada bloque de conceptos la doble página (desde la izquierda a la derecha), numeradas correlativamente sólo las segundas, las de la derecha. Los datos se anotarán rigurosamente correlativos en los interlineados horizontales.

43 Las fichas, en cambio, se recomienda que sean de formato DIN A-4 en posición vertical (29,7 x 21 cm.) y deberán incluir los datos a inscribir en el libro de registro y a constituir las básicas del inventario general. Suelen utilizarse otras complementarias para los diversos catálogos.

En el *Sistema de documentación para museos* (Barcelona, 1982) citado, además de analizar la situación del registro, inventario y catalogación en museos catalanes, se desarrollla un «Método de documentación», que incluye desde las definiciones pertinentes a la diferenciación entre compras, donaciones, préstamos y depósitos; desde la numeración de los objetos (sistema de un solo número, de dos y de tres; elección de un sistema, numeración de colecciones separadas, recomendaciones y colocación del número en el objeto) a las bajas de los objetos, el libro de registro, fichas del inventario general, esquema de documentación en un museo, catálogos, clasificación genérica (de los objetos), nomenclaturas, archivo fotográfico, aplicación del sistema (a museos arqueológicos y a museos de ciencias) y uso de ordenadores.

44 Además del *Museum Documentation Systems* (1986) citado, sobre la utilización de ordenadores en estas funciones museísticas, recomendamos el estudio *The development of computer-based documentation* de D. Andrew ROBERTS (uno de los autores del anterior) en el también citado *Manual of Curatorship* (1984), págs. 136-141.

45 Una de las obligaciones del conservador y del director de un museo es conseguir contribuciones de objetos donados o en depósito, especialmente cuando resultan esenciales para completar el diseño de las colecciones expuestas y no es factible la adquisición de aquéllos. Una tarea esencial y similar a la de la compra de las obras, pero con unas connotaciones éticas y unas consecuencias peculiares. Si todo lo ofrecido a un museo fuera acep-

tado, seguramente no encajaría en las líneas de un coleccionismo sistemático y necesitaría otros espacios o salas diferentes. Eso, en el caso de que las obras fueran como se supone de suficiente o resaltado nivel y categoría. Lo contrario sería un grave error, tan grave o más que en la utilización equivocada de los presupuestos públicos para adquisiciones de obras. El museo debe saber captar la ayuda de un donante, pero nunca aceptar objetos cuya calidad no es de museo o, insistimos, la de aquéllos que no potencian el perfil de la colección. El público acude al museo a contemplar obras representativas, de un valor y significación indudables. Acertar en la aceptación de una donación o un depósito contribuye también a la mejor labor de proyección cultural, y a la satisfacción del donante.

Las donaciones y depósitos admiten variaciones y obligan por ello a diferentes estipulaciones en el acuerdo o documento de donación y depósito. El conservador debe no hipotecar por medio de algunas cláusulas de la operación el futuro en libertad de las colecciones, cambios y perfil del museo. Por supuesto, los depósitos que no lo sean por un período indefinido, no deben ser catalogados nunca como parte de las colecciones. Tampoco deberían aceptarse si el depositante exige imponer unas condiciones en las que –aunque en ese momento pudieran cumplirse– se prevé una cierta imposibilidad de cumplimiento en un inmediato futuro. Tampoco deberían aceptarse este tipo de condiciones o cláusulas en el acuerdo sobre las donaciones. Aunque ésta sea, evidentemente, la fórmula mejor para el enriquecimiento de las colecciones de un museo, la falta de previsión en el pasado hace que muchos museos y fundaciones estén en este momento amordazados, sin posibilidad tanto de modificar el perfil de la colección y su exposición permanente, como de modernizar incluso museográficamente las instalaciones, de acuerdo con las necesidades actuales.

Dos ejemplos que pueden ilustrar perfectamente este tema, son la rigidez de los estatutos de The Barnes Foundation (1922), en Filadelfia, cuya extraordinaria colección de arte de las primeras vanguardias no puede sufrir la menor alteración museográfica; y los del museo creado por Isabella Steward Gardner (1840-1924) en Boston, en 1886, bajo el asesoramiento hoy ya anticuado pero inalterable de Bernard Berenson.

Por último, el museo debe tener muy claro que su compromiso no es promover el valor económico de las obras de arte, aunque sí exhibir las de mayor calidad significativa y representattiva, casi siempre las mejor valoradas.

46 En 1970-1971, la revista *Museum* de la UNESCO dedicó su vol. XXIII, núm. 1 a los ordenadores y la automatización de los catálogos en el museo. Citamos los artículos de: V. ELISEEF, «Musées et ordinateurs» (págs. 3-4); D.F. CAMERON, «Musées, systèmes et ordinateurs» (págs. 11-14); E. ELLIN, «Considérations sur la création de banques de donnés muséographiques aux U.S.A.» (págs. 18-20); J. CUISENIER, «Perspectives pour une utilisation d'un système d'information automatique au Musée des Arts et Traditions populaires, Paris» (págs. 37-45); G. BERGENGREN, «L'automatization du catalogue des colections des musées en Suède» (págs. 53-55); P. OLCINA, «Le centre UNESCO-ICOM: la documentation au service du muséologue» (págs. 59-60).

Los iniciadores del uso informático en los museos fueron, desde finales de los sesenta aproximadamente: el grupo inglés de Leicester, que se constituyó al final como *Information Retrieval Group of the Museums Association* (IRGMA), el también inglés *MDA Information (Museum Documentation Association)* de Cambridge, la *Canadian Heritage Information Network* (CHIN, con su inicial «Canada's National Inventory Programme» (1972) para los museos de aquel país, y el *Inventaire Général des Richesses Artistiques de la France*.

El enorme desarrollo adquirido por la informática en los museos queda claramente expuesto en el *Museum Documentation Systems* citado. Ultimamente, el ICOM está impulsando (desde 1989-1990) una red europea de museos a través de los ordenadores. El *European Museums Network* (EMN) pretende poner una primera fase en experimentación con sólo nueve museos (entre ellos, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, los dos en Madrid), que todavía no está resuelta. Este proyecto –integrado en el programa RACE, que utilizará ordenadores modulares Macintosh de Apple–, permitiría a los visitantes acceder a la información gráfica y documental relativa a los fondos de los museos incluidos en la red. La información combinaría, en su caso, texto, imágenes, sonido y vídeo. Es decir, una utilización de tecnología multimedia y redes de banda ancha. (Véase también AA.VV. «La informatización de los museos. Experiencias a nivel mundial», en *Computerworld*, núm. 400, Madrid, 8 de junio de 1990, páginas 49-58.)

47 Véase la nota 120 del capítulo V.

48 El interés por la informatización del museo nació, de modo general, por la iniciativa de los conservadores responsables de la gestión de las colecciones y la documentación de los objetos que las componen. Actualmente, la informatización se ha diversificado hacia asuntos de carácter más general y al trabajo de oficina, como son los de administración, información y comunicación, colecciones e investigación, y programas públicos (exposiciones interactivas, publicaciones, instalaciones y servicios para el público, etc.). Obviamente, necesita crear estructuras de base de datos de archivo administrativo, de catalogación de fondos museográficos, de catalogación de

fondos documentales, de catalogación de fondos bibliográficos, de reproducción, de movimientos y bajas, de conservación, de documentación gráfica, etc.

Recordemos que en España viene trabajando desde hace años y muy positivamente al respecto la Comisión de Normalización Documental de Museos, que ha publicado el citado volumen *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1996.

49 SARASAN, Lenore, «Why museum computer projects fail», *Museum News* (Washington, D.C., American Association of Museums), vol. 59, nº 4, págs. 40-49.

50 *Museum internacional*, 181, París, UNESCO, nº 1, 1994. El *Sumario* refleja en su sola enumeración el interés de este número monográfico: Sistemas informáticos y normas sobre información en los museos, Partir de cero: la introducción de computadoras en los museos, Cómo manejar el cambio: del fracaso al éxito en la National Gallery de Canadá, Los museos como centros de información, Las computadoras y la gestión de los museos, La informatización de los inventarios de las colecciones de los museos en África, La documentación de colecciones se abre nuevos caminos en Chequia y en Eslovaquia, Automatizando el futuro, Computadoras en el museo: guía de fuentes de información.

51 ROWLISON, Eric B., *Rules for Handling Works of Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, Department of the Registrar, 1987 .[Versión en español *Reglas para el manejo de obras de arte*, 1987], pág. 28. (*Cfr.* también Marjorie SHELLEY, *The Care and Handling of Arts Objects. Practices in The Metropolitan Museum* of Art [1987], third printring (revised), 1992; Jill SNYDER, *Caring for your Art*, Nueva York, Allworth Press, 1991; Cordelia ROSE, *Courrierspeak. A phrase book for courriers of museum objects*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1993).

En 1984, Concha VELA publicó un expresivo análisis sobre la estructura y funcionamiento de uno de los paradigmas de Departamentos de Registro, el del MOMA, con este título: «El «Departamento de Registro» del MOMA de Nueva York: la importancia del «Departamento de Registro» como base de la organización de los museos», en *Boletín Anabad*, XXXIV, núms. 2-4, Madrid, 1984, págs. 239-262.

Por su parte, el problema del movimiento de los objetos lo han estudiado Rosa M. MONTSERRAT y Eduard PORTA en *Moviment. Moviment d'objectes d'un museu. Formes de seguiment i control*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991.

52 Véase la nota 18 de este capítulo.

53 El laboratorio de museo ha adquirido un desarrollo notable en nuestro siglo, pero tiene sus orígenes en el anterior. El primero de todos –hoy ya no existe– fue el instalado en 1833 en el entonces Staatliche Museum de Berlín. Fue a partir de la Primera Guerra Mundial cuando se produjo de hecho el impulso a la instalación de laboratorios en los museos. El British Museum de Londres instaló uno pequeño con el fin de analizar y reparar los daños sufridos por las obras almacenadas en los subterráneos de la ciudad, puestas allí a salvo de las bombas alemanas. Más de setenta años después, este laboratorio inicial ocupa ya todo un edificio, cada vez mejor dotado en medios materiales y humanos, y donde se tratan todo tipo de objetos del patrimonio cultural, a excepción de las pinturas de caballete.

Siguiendo este ejemplo, en 1925 abrió su laboratorio el Louvre, especializado, en cambio, en el análisis de pinturas, cuyas instalaciones actuales están dotadas de los mejores adelantos tecnológicos. Dos años más tarde, en 1927, lo hizo el Museum of Fine Arts de Boston, y en 1930 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Además de los pertenecientes al museo, en el siglo xx han surgido numerosos e importantísimos laboratorios independientes. Especializados en el estudio y conservación de las obras museísticas –especialmente de arte– y del patrimonio en general, ya hemos citado algunos –véase el cap. III, en especial la nota 20–, como el Institut Royal du Patrimoine Artistique, de Bruselas, creado en 1938; el Istituto Centrale del Restauro de Roma, fundado en 1959 bajo el patrocinio de la UNESCO; Conservation Analytical Laboratory (CAL), en el Museum Support Center, del Smithsonian Institution de Washington, en Maryland; The Getty Conservation Institut, en Marina del Rey, California; el CCI/ICC de Otawa, Ontario, Canadá; el ICOMOS de París; el IIC de Londres o el ICRBC de Madrid, hoy IPHE.

54 MILLS, J.F.M., *op. cit.*, (1973), 1977, pág. 23.

55 El citado CAL de Washington D.C. es un ejemplo de infraestructura completísima: 1. Almacén de depósito. 2. Estudio fotográfico. 3. Conservación de muebles. 4. Almacén de máquinas. 5. Materiales científicos. 6. Conservación de objetos. 7. Un triple espacio para la radiografía, microscopio electrónico y la difracción de rayos-X. 8. Conservación de pinturas. 9. Conservación de papel. 10. Conservación de tejidos. 11. Cabina de fumigación. 12. Instrumentación analítica, con sala oscura y microscopio. 13. Prueba física e investigación mecánica. 14. Sala de arqueometría. 15. Química orgánica. 16. Microquímica.

El CAL está dotado de los mayores adelantos tecnológicos, un personal superespecializado y dispone de otros espacios para la información, seminarios de trabajo y otras actividades.

Como la propia institución se define, el MSC-CAL está comprometido en la investigación de la conservación y estudio de

los objetos de los museos y de otros materiales de importancia histórica. Dentro de sus áreas de competencia sirve también como un recurso para el apoyo científico y técnico a varios museos del Smithsonian así como a la más amplia profesión museística. Estas actividades se desarrollan en tres departamentos: arqueometría, ciencia de la conservación y tratamiento de conservación. El departamento de arqueometría se ocupa de los estudios e investigación de procedencia arqueológica, tecnología antigua, datación y prospección, así como de los estudios que implican la autoradiografía de neutrones inducidos en el arte histórico. Esta investigación se desarrolla utilizando las instalacioes del CAL, en colaboración con el National Bureau of Standars, Brookhaven National Laboratory, de la Universidad de Maryland, y con otras instituciones cuando se precisa. El Smithsonian Archaeometric Research Collection and Records (SARCAR) combina una investigación de base de datos químicos, físicos, metalográficos, petrográficos y otros de muestras de indagación arqueológica, cuando es posible, con el almacenamiento físico de las muestras.

Los científicos en conservación están comprometidos con una amplia variedad de estudios en la composición de materiales en objetos históricos y las influencias de estas composiciones sobre las propiedades de los materiales. Estudian también los factores externos, como el ambiente, o ciertos métodos de tratamiento, sobre estas propiedades. De especial importancia son los estudios sobre los cambios de las propiedades químicas y físicas con el tiempo, y las causas y estabilidad del deterioro en los objetos del museo. La sección de química orgánica trabaja con el único espectrómetro de masa de gas cromatográfico que se ha dedicado solamente en los Estados Unidos para estudio de este tipo de materiales; este instrumento es usado también en un programa de identificación de sustancias orgánicas de importancia histórica o antropológica. Una sección estudia el diseño de sistemas de micro y macro clima, y de sus efectos sobre objetos y sobre edificios. Los esfuerzos del equipo en el departamento del tratamiento de la conservación están dirigidos especialmente al desarrollo y mejora de la tecnología de los procedimientos de conservación. En este departamento, grupos de especialistas en materiales y tipos de objetos, realizan los tratamientos de las colecciones de piezas del Smithsonian, especialmente aquellos que presentan tal complicación de problemas que se necesitan las más altas habilidades científicas e instalaciones presentes en el CAL en orden a encontrar una solución. Este trabajo, parte del cual a menudo se ha hecho en cooperación con el equipo científico, conduce a un general tratamiento metodológico.

56 Con este método, por ejemplo, el Stedelijkmuseum de Amsterdam ha detectado numerosas falsificaciones de Van Gogh.

Con él se podido determinar también, entre otros, el origen de una placa miniatura de mosaico vidriado (realizada en Alejandría, siglo I antes o después de C.) al comparar su composición con las distintas utilizadas en el mundo antiguo.

57 Un difractómetro de rayos X expresa en forma gráfica los resultados de un análisis por difracción de rayos X de una pintura.

58 Las luces infrarrojas desvelaron el dibujo al carbón típico de Juan de Flandes (+ 1519) bajo las capas de pintura de su *Anunciación*, lo que confirmó la autoría del pintor flamenco.

Los rayos infrarrojos han servido para leer el texto de los famosos rollos de pergamino del mar Muerto. O para realizar fotografías que mostraron el estado de base del hierro y sus adornos de plata de una hebilla medieval, totalmente cubierta de orín, desde la que pudo afrontarse con éxito su total restauración.

59 El *Retrato de Julio II* (1512) de Rafael, conservado en los Uffizi, Florencia, fue considerado durante mucho tiempo como una copia. Entre otras pruebas, los rayos X demostraron la dificultad de que los cambios y experimentos internos hubieran sido obra de un copista, preocupado siempre de la apariencia exterior. El análisis pictográfico demostró así mismo la existencia del aceite de nuez como ingrediente, característica de la obra de Rafael.

A este respecto, recomendamos la obra de Daniel GRAHAM y Thomas EDDIE *X-Ray Techniques in Art Galleries and Museums*, Bristol y Boston, Adam Hilger Ltd., 1985. Su contenido aborda: La unidad de rayos X; Película de rayos X y pantalla de alta frecuencia; Procedimiento de la película de rayos X: desarrollo, fijación, lavado y secado; Procedimiento manual de película de rayos X; Procedimiento automático; La cámara oscura; Toma de radiografía; Consideraciones teóricas sobre la radiografía; La radiografía de pintura de caballete; La radiografía de piedra y madera; Técnicas especiales radiográficas; Protección contra la radación.

60 La imagen de esta prueba ilustró la cubierta del catálogo de la exposición *La vida misteriosa de las obras maestras. La ciencia al servicio del arte*, realizada por la Réunion des Musés Nationaux de France, bajo el comisariado de Madeleine Hours, entonces jefa del laboratorio de investigación de los museos de Francia.

61 *Sistema de documentación para museos, op. cit.*, págs.18. y 66.

62 El *Sistema de documentación para museos* analiza desde la perspectiva y la experiencia de los museos catalanes, tanto la justificación de los catálogos, el aspecto del acceso a las informaciones, las características de las fichas de catálogo (incluidas las medidas: DIN A-5, 14,8 x 10,5 cm. y los colores diferen-

tes), conceptos para la realización de los catálogos, y los catálogos mínimos en un museo: el topográfico (fichas de color verde) y el denominado de clasificación genérica (fichas de color amarillo [*cfr.* págs. 66-74]). También, un diseño de archivo fotográfico –fotografía sistemática de los objetos, marcaje de positivos y negativos y almacenamiento de documentos en álbumes-archivadores-; aplicación del sistema en museos arqueológicos y museos de ciencias; y, finalmente, el uso de ordenadores.

Como consta en la nota 35, las *Instrucciones* de 1942 de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación español, manda de acuerdo con la legislación entonces vigente: «Para la buena organización técnica de los Museos, en todos ellos se deberá redactar separadamente: 1. Un Inventario general. 2. Un Catálogo sistemático. 3. Un Catálogo monográfico. 4. Una Guía sucinta del museo». (pág. 9).

63 *Instrucciones* (1942), cit., pág. 21.

64 *Id.*, pág. 26.

65 Conviene precisar las variantes. Ésta puede ser una fórmula: a) La fecha sin paréntesis: cuando está confirmada y /o explícita; b) Sin paréntesis, dos fechas separadas por una barra /, cuando la obra ha sido realizada en esos dos años, aunque medie un cierto tiempo; c) Entre paréntesis la fecha, cuando ha sido deducida con seguridad; d) Entre paréntesis y precedida de la letra c. (= circa) o h. (= hacia) para señalar el año más probable de realización; e) Entre paréntesis dos fechas precedidas de c. o h. y separadas por el signo menos – (como c. 1932-1934), para señalar un período más aproximado de realización; y f) Con la signatura S.a = sin fecha atribuída de realización.

66 La Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos española publicó en 1959 unas *Instrucciones para la catalogación de dibujos y grabados*, dentro de las Ediciones Conmemorativas del Centenario del Cuerpo Facultativo, 1858-1958. [Depósito Legal,V. 487, 1959].

Recomendamos también para la catalogación de documentos especiales (dibujo artístico, grabado, fotografía y partituras musicales) el estudio de Amalia SARRIA, de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Control de documentos especiales*, (S.a.), con bibliografía específica además sobre este tema de control y catalogación de documentos especiales.

67 Por ejemplo: Fdo. y rubricado: *Picasso*, en áng. inf. o sup. dcho., o izqdo., o en el centro, o en el bastidor, etc.

68 Con indicación de: a) número de orden entre todas las del autor; b) año; c) núm. con que aparece la obra en el catálogo; d) cómo aparece nombrada; e) si aparece reproducida en el catálogo y cómo (blanco y negro, color, como estampa integrada...); f) propietario o coleccionista en ese momento; g) otros datos de la exposición: individual o colectiva, etc.

69 Insistiendo en lo indicado en la nota anterior, en las individuales debe figurar: título, fechas, lugar, catálogo, patrocinador; en las colectivas, lo mismo, más obras participantes del autor y otros participantes de interés.

70 En la bibliografía y documentación se distinguirán la de carácter primario (propia del artista) y secundario (otros autores).

71 Como centro que debe *conservar* toda manifestación de interés de la actividad humana; *investigar* este patrimonio cultural; *educar* con él a la Humanidad y *entretener* su ocio. Conservadores, investigadores, educadores, restauradores, etc., entre tantos otros profesionales, ejercen su actividad en el museo.

Y es en este contexto donde aparece a menudo la imprecisión de contenido que se produce con la denominación y funciones del «conservador», al derivarlas de la traducción no de *curator* (conservador de museo en inglés, como *conservateur* en francés), sino de *conservator* (conservador también, pero con el matiz de «preservador» material). El término *curador* –versión libre y directa del *curator* inglés– , empleado por lo general en países latinoamericanos, se utiliza como sinónimo del término europeo *conservador*.

En este sentido, conviene indicar que antes de los ochenta se diferenciaba claramente ya la preservación de la conservación, no confundiendo esta última función –preventiva o patrimonial-museológica– con la restauración, aunque forme esta última parte de aquéllas.

Una de las instituciones históricas más prestigiadas en este campo, como es el Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) de Bruselas, diferenciaba en su planteamiento y en la práctica de formación de personal especializado estas áreas. Su «Departamento de Conservación y Restauración» comprende una sección propiamente de conservación (Investigaciones históricas y técnicas) y otra de restauración en la práctica (Tratamiento). (Cfr. Sneyers, R. V., «La conservation dans les Musées de Belgique», en *Museum*, vol XX, núm. 4., 1967, págs. 235-240.)

72 «Preservation», en «The Museum and Its Functions», *The Organizations of Museums. Practical Advice*, París, UNESCO, 1960, 4ª impresión, 1978, pág. 20.

73 WARD, Philip R., «La conservación: el porvenir del pasado», *Museum*, vol. XXIV, núm. 1, 1982, especial dedicado a *La conservación: un desafío a la profesión*, pág. 6.

74 WARD, Philip R., *The Nature of Conservation: a Race against Time*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1986. Versión en español: *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*, 2ª imp., 1992, pág. 1.

75 *Cfr.* «El conservador-restaurador: una definición de la profesión», en *Museum*, nº 156, vol. XXXIX, nº 4, 1987, págs. 231-233. Este texto está basado en un documento de trabajo presentado por Agnes BA-

LLESTREM al Comité de Normas y de Formación del ICCROM en su reunión de noviembre de 1978, sometiéndose también a discusión en la reunión trienal del Comité de Conservación en Zagreb, ese mismo año de 1978. Sirvió de base a futuras revisiones por otros miembros del ICOM antes de que se estableciera una versión final del texto en 1984, cuando el Grupo de Trabajo lo presentó al Conjunto del Comité durante su reunión trienal de Copenhague en septiembre de este último año.
En una nota del escrito se hace constar que «este término [conservador-restaurador] se utiliza en este texto como un compromiso, dado que el mismo profesional se denomina «conservador» en los países anglosajones y «restaurador» en los países de lenguas románicas y germánicas».

76 Y se dice textualmente: «La conservación, actividad del conservador-restaurador, consiste en el examen técnico, la preservación y la conservación/restauración de bienes culturales: *El examen* es el primer paso que se lleva a cabo para determinar la estructura original y los componentes de un objeto, así como el alcance de los deterioros, alteraciones y pérdidas que sufre y la documentación sobre los descubrimientos realizados. *La preservación* es la acción emprendida para retardar o prevenir el deterioro o los desperfectos que los bienes culturales son susceptibles de sufrir, a modo de control de su entorno y/o tratamiento de su estructura, para mantenerlos el mayor tiempo posible en una condición estable. *La restauración* es la actividad llevada a cabo para rendir identificable un objeto deteriorado o con desperfectos, sacrificando el mínimo de su integridad estética e histórica». (pág. 232).

77 RIVIÈRE, G. H., *La Muséologie selon...*, París, Dunod/Bordas, 1987, pág. 205 y nota 1. Versión en español: *La Museología...*, Madrid, Akal, 1993. [*Cfr.* pág. 267].

78 STANIFORTH, S., «Environmental conservation», en *Manual of Curatorship*, Londres, Butterworths, 1984, pág. 192.

79 GUICHEN, Gael de, «Un desafío a la profesión», en Museum, vol. XXXIV, nº 1, 1982, pág. 4.

80 *Ídem*, pág. 232.

81 *Id*, pág. 5.

82 PAUSANIAS, *Descripción de Grecia: Atica y Laconia*, Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1964, págs. 95 y siguientes.

83 BAZIN, G., *op. cit.*, 1967, pág. 14.

84 *Id.*, pág. 17.

85 Cfr. VITRUBIO, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Editorial Iberia, S.A., 1970.

86 Cfr. LENOIR, Marie-Alexandre, *Musée des monuments Françaises, on Description historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze. Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art*, 5 vols., París, Imp. Guilleminet, 1800-1806.

87 Eugène-Emmanuel VIOLLET-le-Duc, Augustus Welby Northmore PUGIN (1812-1852) y John RUSKIN son los máximos defensores del racionalismo gótico del siglo XIX, pero con diferencias notables. Si en todos ellos primaba la idea de que el gótico era el sistema constructivo en piedra más científico, y que debía por ello ser adoptado incluso en los edificios de ladrillo, el enfrentamiento era radical entre Ruskin y Viollet-le-Duc respecto de la restitución integradora defendida por el segundo en contra de los criterios innovadores del primero. Pugin servía de aglutinante entre ellos, defendiendo sobre todo una teoría inversa a la sostenida por el clasicismo: con el resurgimiento de la edad media se consuma el tránsito de la concepción estética sensible y humana del clasicismo a otra basada en lo espiritual y divino, que es la del cristianismo.
Cfr. MONEO VALLÉS, José Rafael, y SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de, *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1975.

88 PÉRIER-D'IETEREN, Catherine, «Editorial– les enjeux actuels de la conservation-restauration/ What's at Stake now in Conservation-Restaration», en *Cahiers d'étude. Comité de Conservation (ICOM-CC)/ Study series. Committee for Conservation (ICOM-CC)*, Bruxelles, ICOM/ICOM-CC/ULB, S.a. [1994], págs. 2-3.

89 GUICHEN, Gaël de, «La conservation preventive: un changement profond de mentalité», en *Cahiers d'étude. Comité de Conservation (ICOM-CC)*, cit. [1994], pág. 5.

90 *Ibídem.*

91 PLENDERLEITH, H.J., *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, Oxford University Press, 1956. Versión en español, *La conservación de antigüedades y obras de arte*, Madrid, IC.C.R., 1967, «La influencia del medio ambiente», pág. 1.

92 WARD, Philip R., *art. cit.* (1982), págs. 6-7.

93 BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Turín, Giulio Einaudi editore, 1977. Versión en español: *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 57.

94 *Id*, pág. 61.

95 Recordemos que el antiguo Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios español (hoy una de sus ramas es Facultativo de Conservadores de Museos) se crea en 1858.

96 En 1966 el ICOMOS publicó la «Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y parajes», en cuya comisión de redacción participaron más de una veintena de personalidades en la materia. Dotada de 16 artículos, la carta fue redactada en Venecia en mayo de 1964. Consta de definiciones, cinco artículos dedicados a la conservación, otros cinco a la restauración, uno a los lugares monumentales y otro a las excavaciones arqueológicas.

97 FELLER, «Factores de deterioración fotoquímica sobre los objetos del museo», en *Museum*, vol. XVII, núm. 2, 1964, págs. 58-84.

98 Como el clásico citado de H.J. PLENDERLEITH *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, de 1956.

99 Juan A. HERRÁEZ y Miguel A. RODRÍGUEZ LORITE han publicado para el Ministerio de Cultura español dos folletos con contenido práctico para la preservación de los objetos: *Manual para el uso de aparatos y toma de datos de las condiciones ambientales en museos* (1989) y *Recomendaciones para el control de las condiciones ambientales en exposiciones temporales* (1991). En este último, se proponen en relación con la iluminación los siguientes consejos:

1. La iluminación se adaptará a las normas generales de conservación preventiva establecidas según la naturaleza de los objetos y materiales, utilizando fuentes de luz adecuadas, y en cualquier caso subordinando los criterios estéticos a los de conservación de las obras de arte.
2. La iluminación natural deberá controlarse con los medios adecuados de manera que, en el período diario, la máxima iluminación no sobrepase los niveles óptimos en cuanto a iluminancia y componente ultravioleta. Se advierte sobre las serias dificultades de cálculo y diseño para un efectivo control de la luz natural.
3. Los sistemas de iluminación artificial deben ser regulables. En los casos en los que las fuentes sean de fluorescencia se utilizarán sistemas de alta frecuencia (balastos y lámparas) que permitan esta regulación.
4. En el caso de disponer de sistemas de iluminación mixtos (general y de acento) debe tenerse en cuenta que es conveniente que la iluminación general sea uniforme, y que la relación entre la general y la del objeto no supere la proporción 1:4.
5. El rendimiento cromático de las fuentes de luz será inferior a 85, según el Indice de Rendimiento Cromático (IRC) de la Comisión Internacional de Iluminación (CIE).
6. Para la elección de la temperatura de color de las fuentes de luz puede seguirse la siguiente tabla aproximativa:

Iluminancia (lux)	Temperatura de color (°U)	Tono
50	2.700	cálido
200	3.000-4.000	cálido-neutro
300	4.000	neutro

7. En ningún caso deberán iluminarse vitrinas o módulos desde el interior con fuentes de halógenas o incandescentes clásicas, con una liberación de energía en forma de calor superior al 90 por 100 de la potencia nominal.
8. La energía calorífica suministrada por la iluminación debe estar calculada en función de la capacidad de control del sistema de acondicionamiento, o viceversa.
9. La iluminación de obras se reducirá al horario de exhibición al público durante el período de exposición, evitando períodos de exposición a la luz innecesarios.
10. De forma previa al inicio de la exposición, se deberá revisar el sistema de iluminación de la sala procediendo a la limpieza minuciosa y mantenimiento de luminarias, componentes ópticos y lámparas, renovando estas últimas según la vida media indicada por el fabricante.
11. El seguimiento de la iluminación se realizará mediante mediciones puntuales para el ajuste inicial del nivel que recibe cada objeto o colección. Las mediciones se realizarán situando el sensor de forma perpendicular al haz de luz en la dirección correspondiente al eje óptico, una vez que las lámparas hayan alcanzado el máximo rendimiento después de su encendido.

Una vez concluida la exposición, los parámetros observados se expresarán de la siguiente forma para cada objeto:

1. Iluminación en lux. *2.* Índice de iluminación en lux-hora/semanales. *3.* Radiación ultravioleta (UV) en uW/m2. *4.* Valor integrado de Rad. UV en u/Wm2-hora/semanales.

12. En cuanto al uso de filtros para la radiación infrarroja y ultravioleta, se debe tener en cuenta que modifican sensiblemente la tonalidad de la luz emitida. El efecto del filtro IR en un enfriamiento del tono, mientras que el del UV lo empobrece considerablemente. En ambos casos queda alterado el rendimiento cromático de la luz empleada. Se sugiere que antes de proceder al empleo de los mismos se diseñe adecuadamente la instalación (págs. 11-13).

100 PLENDERLEITH, H.J., *op. cit.*, fig. 3, pág. 17.

101 H.J. PLENDERLEITH publicó, antes de la obra citada de 1956, una serie de trabajos importantes sobre la conservación de diversos tipos de objetos (grabados, dibujos, manuscritos, encuadernaciones en piel...), que aparecieron en los años treinta y cuarenta.

102 Además de *The organization of museums. Practical advice*, citado, son de particular interés en el campo de la conservación los volúmenes II *The care of paintins* (1952), VIII *Protection of cultural property in theevent ofarmed conflict* (1958) y XI *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions* (1961).

103 Director entonces del Institut Royal du Patrimoine Artistique y de los Archives Centrales Iconographiques d'Art National de Bruselas. Profesor también en la Universidad de Gante.

104 Capítulo VII de *The organization of museums* (1960), cit., págs. 93-118.

105 Planteando su ensayo a partir del «examen científico» de las obras, Coremans desarrolla el tema en dos apartados: «Deterioración de viejos materiales» (clima, iluminación, específica tendencia a la deterioración) y «Conservación y restauración». Para terminar con una serie de «Ejemplos concretos de examen y tratamiento», amplia bibliografía, y unos apéndices de interés: I. Tabla de concordancia entre los grados centígrados (Celsius) y los grados Fahrenheit. II. Promedios mensuales de las temperaturas medias (en centígrados) y humedad relativa (en porcentajes) de 34 ciudades de

países de todos los continentes. III. Temperaturas medias (en centígrados) anuales y mensuales de las ciudades anteriores. IV. Promedios anuales (1953-1954) de temperatura media y humedad relativa (en porcentajes) en unas pocas ciudades de los Estados Unidos. V. Técnica fotográfica aplicada al análisis y la conservación.

106 Gary Thomson fue durante veinticinco años (1960 a 1985) Consejero Científico de la National Gallery de Londres. Publicó este importante tratado en Butterworths, Londres, en 1978, en asociación con The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC).

107 GUICHEN, G. de, *art. cit.* [1994], pág. 5.

108 En *La Muséologie selon...*, cit., págs. 205-251.

109 El aire puro es un fluído gaseoso cuya composición media en volumen es la siguiente:

nitrógeno	78,09 %
oxígeno	20,94 %
argón	0,93 %
gas carbónico	0,03 %
neón	0,0018 %
helio	0,0005 %
metano	0,0001 %
monóxido de nitrógeno	0,00005 %
xenón	0,00008 %
hidrógeno	0,00005 %
bióxido de nitrógeno	0,000002 %
ozono	indicios

110 RIVIÈRE y DELCROIX analizan pormenorizadamente estas alteraciones con ejemplos, porcentajes y gráficos.

111 BROMMELLE, N.S., en *La préservation des biens culturels, notamment en milieu tropical*, UNESCO, 1969, XI, pág. 319-320.

112 Desde el punto de vista de la diversa naturaleza de las colecciones, la revista *Museum* publicó (en el vol. 29, núm. 4, 1977) una tabla de porcentajes de humedad relativa aplicada a cada tipo de colección, que Rivière y Delcroix han extractado del modo siguiente:

Tipo de colección	% de humedad relativa
Colecciones anatómicas (a excepción de las piezas embalsamadas)	40-60
Especímenes arqueológicos	
– Materias higroscópicas	40-60
– Piedras, otros materiales inertes	10-40
Armas, armaduras, metales (los elementos de madera necesitan una protección especial)	20-40
Cortezas, tejidos, cesterías, máscaras	40-60
Especímenes botánicos	40-60
Cerámicas, tejas, piedras	20-60
Monedas	20-40
Trajes, alfombras de materias textiles, tapicerías	30-50
Mobiliario	30-60
Vidrio	40-50
Insectos	40-60
Marfiles, esculturas en hueso	50-60
Lacas	50-60
Cuero, pergamino	50-60
Pintura sobre tela o madera	40-55
Papel	40-50
Biombos orientales	50-55

113 PLENDERLEITH, H., *op., cit.*, pág. 1.

114 PLENDERLEITH, H.J., «Métodos para registrar la humedad relativa», en *op. cit.*, págs. 404-405. Nos habla sobre todo del higrómetro de molinete o psicómetro. Lógicamente, la tecnología actual ha evolucionado muchísimo en relación con la existente en los años cincuenta.

115 En el capítulo *Humidity Part I*, de la *op. cit.*, págs. 66-80, G. THOMSON analiza la importancia de la humedad, la medición de la humedad en el aire, el húmedo y seco bulbo higrómetro, los higrómetros electrónicos, higrómetros no mecánicos, cómo entender el mapa higrométrico, respuesta del material del museo a la HR, la mejor HR para los materiales absorbentes de humedad, clima dentro y fuera del museo, condensación y punto de rocío, control de humedad, control de HR en una sala, equipo de humidificación y deshumidificación, etc. «Un elegante y rápido higrómetro –explica en la fig. 26, pág. 67– consiste simplemente en un conjunto de cabellos humanos unidos a ambos extremos de una estructura soportando un peso junto a una escala en el centro. Según la humedad relativa (HR) levante los cabellos alargados y el peso con su indicador así cae la escala». En la fig. 27 –pág. 69– muestra y describe el termohigrógrafo registrador (Procema). Los dos mapas mantienen el registro de una semana, la temperatura arriba y la HR abajo. Explica y muestra el higrómetro reloj (fig. 28, pág. 70), válido si está regularmente calibrado. La humedad se indica en tarjetas. En la fig. 29 se reproduce un higrómetro en cabestrillo, y en la 30, un higrómetro electrónico, que puede autocalibrarse: el Nova Sina Mik 3000.

116 *Cfr.* HARVEY, B., «Air conditioning for museums», en *Museum Journal*, Londres, vol. 73, 1973, págs. 11-16.

117 Rivière-Delcroix se detienen en el análisis de control de riesgos en el área de la climatización de museos, tanto de los que pueden admitir, como los que no pueden admitir una instalación artificial de climatización, dando en cada caso numerosas recomendaciones. Entre las complementarias, por ejemplo, el uso de sales para reducir los porcentajes de humedad relativa. Utilización de recipientes llenos de agua, saturadores, plantas verdes... para acrecentar la humedad relativa. (pág. 212)

118 Para lo que se recomienda *La lumière et la protection des objets et spécimens exposés dans les musées et galeries d'art*, realizado por el grupo francés «Eclairage des oeuvres d'art», París, Association française de l'éclairage et ICOM, 1971.

119 En *op. cit.*, pág. 214.

120 Para este tema véanse como indispensables, entre otros estudios, *Prévention et sécurité dans les musées*. Comité technique consultatif de la securité. Direction des Musés de France, Ministère de la culture et l'environnement, París, Ed. Imprimerie nationale, 1977 (especialmente págs. 13-54 y 89-118); R. G. TILLOTSON, *Museum security/La sécurité dans les musées*, París ICOM/ICMS, 1977. (Versión española, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980); y F. HOWIE (ed.),

Safety in Museums and Galleries, London. Butterworths, 1987.

121 *Cfr. Art objects their care and preservation: A handbook for museums and collectores*, La Jolla, California, Laurence Mc Gilvery, 1973.

122 Remitimos a lo tratado en los apartados anteriores en que nos hemos ocupado de las funciones de coleccionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar y catalogar. Exponemos solamente el esquema de esta parte, por cuanto supone un muy razonable sistema organizativo de acción para la conservación de los objetos. Recomendamos su estudio, así como el de «La preservación de los bienes inmuebles museísticos» (págs. 233-249). Asimismo, resulta obligado citar aquí *Les méthodes scientifiques dans l'étude et la conservation des oeuvres d'art*, Ministère de la culture, Laboratoire de recherche, École du Louvre, 2a. ed., París, La Documentation Française (Col. Muséologie), 1985.

123 En la *Section III Collection Management*, págs. 203-367.

124 En el art. cit., de *Museum*, vol XXXIV, núm. 1, 1982, 6-9.

125 En la correlación temperatura ambiente/humedad relativa, la relación 15° C= 65% de HR, o la recomendada por N. S. Brommelle de 18° C = 60% de HR, que hemos citado, resultan idóneas para un aire homogéneo en el museo. La saturación, que es la cantidad máxima de vapor de agua que un volumen de aire puede contener en una cierta temperatura, puede expresarse en esta tabla:

Temperatura (°C)	Gramos de agua por m^3 de aire
0°	4,8
5°	6,8
10°	9,4
15°	13
20°	17
25°	23
30°	30
35°	40
40°	51

La humedad relativa de un volumen de aire es la correlación entre la cantidad de vapor de agua presente en ese momento (HA = humedad absoluta) con la saturación en la misma temperatura (S). La fórmula

$$\frac{HR\ \%\ =\ HR\ x\ 100}{S}$$

señalada por Riviére, equivale por supuesto a la ya indicada de Plenderleith.

126 Rivière recomienda para los diferentes objetos en el almacén de reserva, las siguientes condiciones:

a) Humedad relativa.

– Materiales inorgánicos: metales 40% HR; vidrio de 40% a 50% HR; piedra y cerámica sin sales solubles 40-60% HR, con sales solubles 60% HR.

– Materiales orgánicos. La HR depende de su procedencia: si provienen de un clima seco 50% HR; si provienen de un clima húmedo 60% a 65% HR.

b) Luz: completamente oscuro, y cuando la iluminación es necesaria se deben utilizar lámparas incandescentes.

c) Temperatura: lo más constante posible.

d) Aire no polucionado, con una muy ligera ventilación para los materiales orgánicos.

e) Unidades de almacenamiento flexibles (en espacios con muros lo más asépticos posible).

f) Salas de reservas no saturadas y no escalonar los objetos.

g) Prioridad absoluta para las inspecciones regulares sobre los insectos y roedores..., peligros de inundación, etc.

h) Control de fuego, mediante un entorno de materiales ignífugos y tecnología avanzada para detectar su posible peligro y, en su caso, actuar lo más urgentemente posible.

i) Cuidado y planificación en los lugares de tránsito de las obras (reprografía, talleres de embalaje, laboratorios, montaje, etc.).

127 Para las obras de arte, recomendamos de nuevo las publicaciones citadas en la nota 51: el folleto de Eric B. ROWLISON, *Rules for Handling Works of Art*, The Art Galleries Association of Australia, Adelaide, 1987, publicado también en español *Reglas para el Manejo de Obras de Arte* por el Department of the Registrar, The International Council of The Museum of Modern Art, Nueva York, 1987; SNYDER, Jill, *Caring for your Art*, Nueva York, Allworth Press, 1991; SHELLEY, Marjorie, *The Care and Handling of Art Objects*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (1987), tercera impresión revisada, 1992; ROSE, Cordelia, *Courrierspeak. A phrase book for couriers of museum objects*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993.

128 Además de la bibliografía citada en la nota 120, resultan muy prácticas las *Instrucciones para embalar*, publicadas en español (además de inglés y portugués) por el Department of the Registrar, The International Council of The Museum of Modern Art (MOMA), 1983.

129 Desde un punto de vista práctico, y de acuerdo con los progresos científicos, museográficos y técnicos más actuales, conviene tener en cuenta algunas actitudes respecto de los factores deteriorantes externos al objeto, sobre todo la temperatura ambiente, la humedad relativa y la aireación adecuadas, y los riesgos de incendio y robo, la incidencia negativa de polvo y bacterias, de la contaminación atmosférica, etc., como referencia ejemplar a la hora de arbitrar los tratamientos y soluciones precisos.

Por lo que se refiere a los bienes artísticos, las legislaciones de todos los países desarrollados –muy en consonancia con las directrices de la UNESCO en esta materia, a través del ICOM y de sus respectivos comités– coincide en marcar normas estrictas especialmente referidas a la adecuada climatización de los museos –salas de exposición permanente y temporal, y almacenes de reservas– y de otros

espacios análogos, observando unas condiciones idóneas de temperatura ambiente y humedad relativa.

Ya hemos visto cómo las obras de arte –pinturas, esculturas, dibujos, grabados, fotografías, instalaciones, otros objetos de naturaleza interdisciplinal, etc.– pueden afrontar determinados cambios ambientales si está equilibrada la relación entre la temperatura y cantidad de humedad expresada respecto de la capacidad de vapor de agua que el aire puede contener en el punto de saturación, o humedad relativa.

De acuerdo con lo comentado, lo deseable es que la temperatura permanezca inalterable en el edificio del museo durante las veinticuatro horas del día. Lo más nocivo son las fuertes oscilaciones. Por tanto, mantener esa relación de 15°, 17° o 18° C en una banda de HR de 60±5% a 45±5%.

130 La temperatura interior de un museo puede variar respecto de la ambiental natural, pero la humedad relativa debe manterse de modo constante. Según las características del clima ambiental y la propia naturaleza de los objetos, la humedad puede admitir variaciones respecto de otras zonas geográficas con climas distintos. El ambiente en que se han creado los objetos debe mandar en este sentido. La diferencia es notable cuando se trata de un objeto creado en países tropicales respecto de otros de clima seco. En ningún caso la HR de aquéllos puede bajar de un 60±5%.

131 Es el caso de algunas pinturas murales, o de otro tipo de obras cuyos gránulos no están perfectamente cubiertos por aglutinantes, como acuarelas y la mayor parte de las pinturas orientales. Está demostrado que la exposición durante un mes o más de pinturas realizadas sobre papel con una cola fina, en un ambiente cuya densidad de CO_2 sea superior al 0,2% al día, pierden parte de su colorido (brillo, saturación y tono).

132 De acuerdo con la normativa más contrastada y segura, en los museos debe evitarse llegar a una densidad del 0,20% de CO_2, que perjudicaría la conservación de las obras. Intentar mantener un máximo de 0,15% implica, según experiencias y cálculos de fiabilidad, limitar las visitas a una exposición en torno a un máximo de 1.500 personas. Un método para la medición de CO_2 consiste en hacer pasar aire, en determinadas condiciones, por un fino tubo de vidrio que contenga polvo mineral neutro al que se le ha aplicado un colorante azul. La densidad de CO_2 quedará señalada por la longitud de la sección que resulte descolorida.

133 La temperatura es un factor que influye profundamente en este proceso, sobre todo en el verano, en que las temperaturas pasan en muchos países de los 30° C. Por ello es recomendable, por ejemplo, que los museos de nueva construcción sequen sus contenedores durante uno o dos veranos, y que se inauguren en invierno. El CO_2 neutraliza también la alcalinidad. Especialistas como K. TOISHI y Tenzo KENJO han realizado su medición, así como también el grado de acidez. (*Cfr.* su estudio «Simple method of measuring the alkalinity of air in new concrete buildings», en *Studies in Conservation: Journal of the International Institute for Conservation in Historic and Artistic Works*, vol. 13, núm. 14, Londres, 1963.)

134 Cuestión aparte es el de las corrientes y la velocidad del aire en las salas de un museo. Deben ajustarse las bocas de aireación, y no permitir que el aire circule a más de 0,1 m/s –salvo en las mismas bocas, donde puede alcanzar 0,20 m/s–, puesto que, comprobado que en cada sala gira dos o tres veces, resultaría nocivo para las obras expuestas.

135 ALLAN, D.A., «Preservation», epígrafe citado del capítulo «The Museum and Its Functions», en *The Organizations of Museums. Practical Advice*, París, UNESCO, 1960, pág. 20.

136 *Cfr.* COREMANS, P., «L'agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement», en *Les primitifs flamands*. Vol. III, nº 2, Amberes, 1953.

137 COREMANS, P., «Conservation and restoration», «The Museum Laboratory», en *The Organization of Museums. Practical Advice*, París, UNESCO, 1960, págs. 106-107.

138 Publicado en inglés por Aldus Books Limited, en 1973, realizó la edición española con el título citado de *Los conservadores de obras de arte* el Centro de Información de Médicos, S.S. (CIM), San Sebastián, 1977.

139 *Id.*, pág. 8.

140 *Ídem*, págs. 8-21.

141 El vol. XXXIV, nº 1 citado, de 1982, cuyo título se debió precisamente a Gaël de Guichen.

142 GUICHEN, G. de, *art. cit.* [1994], pág. 5.

143 *Art. cit.*, págs. 6-9. Los conceptos desarrollados en ese artículo fueron tomados de un folleto del propio WARD publicado anteriormente por el Museo Provincial de Columbia Británica, Vancouver, Canadá.

144 GUICHEN, G. de, *art. cit.* [1994], pág. 5.

145 *Id*, págs. 5-6. La cursiva en los últimos diez puntos no es del autor del art. cit.

146 *Ibídem*.

147 *Cfr.* al respecto la Tesis Doctoral de Isabel GARCÍA FERNÁNDEZ, *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*, (UCM), Madrid, 1997.

148 JAOUL, Martine, «Conservation préventive: des réserves sous haute surveillance», en *Cahiers d'etude. Comité de Conservation (ICOM-CC)*, cit [1994], pág.8.

149 TUMOSA, Charles S., ERHARDT, David, MECKLENBURG, Marion F., y McCORMICK-Goodhart, Mark, «The Effects of Humiduty and Temperature on Exhibited Objects», en *Cahiers d'etude. Comité de Conservation* (ICOM-CC), cit. [1994], pág. 9.

150 Como muestra de un enfoque actual de las preocupaciones de la conservación preventiva puede servirnos el *Índice* de la Tesis citada de I. García Fernández, en el que se explicitan fehacientemente las áreas, naturaleza, métodos y aplicaciones, etc., de los factores intervinientes en la conservación preventiva:

1. La conservación preventiva. 1.1. Qué es la conservación preventiva. 1.2. Aplicación de la conservación preventiva. Evaluación. 1.3. La conservación preventiva y los parámetros ambientales. 1.4. Estándares. 1.4.1. Establecimiento de estándares. 1.5. Conclusión. 1.6. Estado de la cuestión: los agentes de deterioro.

2. Humedad relativa. 2.1. Qué es la humedad relativa y cómo afecta a los distintos materiales. 2.1.1. Historia de las especificaciones sobre humedad relativa. 2.2. Reacciones y procesos de deterioro causados por niveles incorrectos de humedad relativa. – *Húmedo – Sobre o bajo valores críticos de la HR – HR por encima del 0% – Fluctuaciones.* 2.2.1. Conclusión. 2.3. El control de la humedad relativa. 2.3.1. La medición de la HR – *Registro manual – Termohigrógrafos – Compilador de datos (data loggers) – Compilador de datos centralizado por ordenador.* 2.3.2. Metodos de control de la HR – *Unidades localizadas de control – Humidificadores – Deshumidificadores – Calefacción controlada por humidistatos – Salas dentro de salas – Contenedores y empaquetado – Microclimas pasivos – Microclimas activos.* 2.3.3. Control medioambiental en edificios históricos. 2.4. Creación de microclimas para la preservación de objetos en museos. 2.4.1. Historia de las especificaciones para la creación de microclimas dentro de vitrinas. 2.4.2. Conservación. Niveles de protección. – *Protección contra valores incorrectos de humedad. – Intercambio de vapor y humedad – Clasificación de las vitrinas de acuerdo con su grado de hermetismo.– Fluctuaciones de la HR – Funciones de los materiales higroscópicos en relación a los valores de humedad relativa.* 2.4.3. Métodos pasivos para la creación de microclimas – *Gel de sílice. Posicionamiento del gel de sílice – Otros materiales higroscópicos – Salas saturadas – Humedad relativa versus Temperatura. Soluciones. Sales saturadas.* 2.4.4. Métodos mecánicos para la creación de microclimas.– *Unidades generadoras de microclimas (MCG)– Unidades de baja humedad relativa – Unidades de alta humedad relativa.* 2.4.5. Vitrinas. Tipología y diseño.– *Tipología – Funciones – Tipos o niveles de protección.* 2.4.6. Vitrinas. Diseño y construcción de una vitrina de clima controlado – *Materiales – Diseño – Dimensiones – Construcción – Seguridad – Iluminación.*

3. Iluminación. 3.1.La luz. 3.1.1. La luz y su espectro. – *El espectro luminoso. – Algunas unidades básicas relacionadas con la luz: intensidad luminosa, iluminancia o iluminación. –Tipos de curvas espectrales: de transmisión, de reflectancia, de sensibilidad y de distribución de potencia. – Aparatos de medición.* 3.2. El sistema visual. – *Cómo vemos.* 3.2.1. La agudeza visual. – *El campo visual.* 3.2.2. La distinción de los colores. 3.2.3. La definición y percepción de detalles. – *Deslumbramiento. – Contraste. – Influencia de la edad en la visibilidad. – Conclusión.* 3.3. Reacciones y procesos de deterioro causados por la luz. 3.3.1. Los procesos de deterioro. – *Ley de reciprocidad. – Los estándares de lana azul (Blue Wool Standards).* 3.3.2. La radiación de los ultravioleta (UV). 3.3.3. La luz visible. 3.4. Métodos de control. La iluminación en museos y galerías. 3.4.1. Luz natural versus luz artificial. 3.4.2. Aspectos técnicos sobre iluminación. – *Temperatura de color. – El índice de reproducción cromática.* 3.4.3. Tipos de iluminación. – *La luz natural y de día – Lámparas incandescentes – Lámparas de descarga de alta presión, de vapor de mercurio y halogenuros metálicos – Otras lámparas: de vapor de sodio, de baja presión – Lámparas fluorescentes.* 3.4.3.1. Iluminación de vitrinas. 3.4.3.2. Nuevas tecnologías. – *Fibra óptica – Iluminación con películas (films) prismáticas.* 3.4.4. Medición y control de la radiación visible y UV. – *Filtros para uso con fuentes de luz artificial – Control del daño de la radiación UV: Intensidad de la luz.* 3.4.5. Diseño de los sistemas de iluminación. 3.4.5.1. Elección de la fuente de iluminación. – *Aspectos técnicos. – Disposición de las luminarias.* 3.4.5.2. Tipos de accesorios. – *Difusores de las luminarias. – Prismáticos. – Lamas. – Polarizadores. – Diseños especiales.* 3.4.5.3. Niveles de iluminación. – *Controles y estándares. – Iluminación de vitrinas: fluorescentes, halógenas, fibra óptica.*

4. Contaminantes. 4.1. Control del aire en el interior de edificios. 4.1.1. Contaminantes procedentes del exterior. 4.1.2. Contaminantes producidos por materiales de construcción. 4.1.3. Contaminantes dentro de vitrinas y otros contenedores. 4.2. Reacciones y procesos de deterioro causados por contaminantes en objetos de museos. 4.2.1. Dióxido de azufre (SO_2) – *Piedra – Materiales celulósicos – Materiales proteináceos – Tintes, pigmentos y textiles sintéticos– Metales – Cristal y vidrio.* 4.2.2. Ozono (O_3). 4.2.3. Óxidos de nitrógeno (Nox). 4.2.4. Compuestos volátiles orgánicos. 4.2.5. Partículas sólidas. 4.3. Métodos de control. 4.3.1. Niveles estándar. 4.3.2. Métodos de análisis de la calidad del aire en edificios y vitrinas. – *Gases inorgánicos. –Compuestos orgánicos volátiles.* 4.3.3. Métodos de análisis para determinar el uso de materiales para exposición. – *El Test de Oddy.* 4.4. Programa de gestión para el control de los contaminantes. – *Control mediante bloqueo – Control por dilucción – Control utilizando materiales absorbentes – Control por reducción de otros productos reactivos o catalizadores – Control por reducción de la temperatura – Control por tiempo.* 4.4.1. Vitrinas herméticas o no.

5. Plagas. 5.1. Introducción. 5.2. Tipos de plagas y métodos de

control. 5.1.1. Hongos. –*Medios de control.* – *Prevención.* – *Métodos de control no químicos.* – *Métodos químicos de control-fungicidas.* 5.1.2. Vertebrados. – *Prevención.* 5.1.2.1. Roedores. – *Métodos de control no químicos.* – *Métodos químicos de control.* 5.1.2.2. Aves. – *Métodos de control no químicos.* 5.1.2.3. Insectos. – *Prevención.* – *Métodos de control no químicos.* – *Métodos químicos de control.* – *Insecticidas comúnmente utilizados en museos: sustancias fumigatorias; cloruros orgánicos; fosfatos orgánicos; carbamatos; botánicos; inorgánicos.* 5.2. Programa de gestión para el control de plagas. – *Evitar.* – *Bloquear.* – *Detectar.* – *Responder.* – *Recuperar/tratar.*

6. La conservación preventiva y el proceso expositivo. 6.1. Estándares en exposición. 6.2. El proceso expositivo. 6.3. La conservación preventiva y el control medioambiental en el proceso de diseño y desarrollo de una exposición. 6.3.1. Influencia de los parámetros ambientales en el diseño de exposiciones. – *Temperatura y HR.* – *Iluminación.* – *Contaminantes.* – *Plagas.* 6.4. La conservación preventiva y los procedimientos y técnicas expositivas. 6.4.1. La manipulación de objetos y obras de arte. – *Pinturas.* – *Objetos tridimensionales.* – *Obras sobre papel.* 6.4.2. Preparación de las piezas. 6.4.2.1. Informes sobre la condición de los objetos. 6.4.3. Transporte y embalaje. 6.5. Gestión y catalogación de las colecciones. 6.5.1. Procesos de registro para préstamo. – *Formularios de condiciones de préstamo.* – *Recibos para las entidades que prestan los objetos.* – *Seguros. Formularios de recibo de préstamo.* 6.6. Seguridad. 6.6.1. Fuego. 6.6.2. Robos. 6.6.3. Vandalismo. 6.6.4. Cómo afecta la seguridad en el diseño. 6.7. Selección de materiales. 6.7.1. Materiales estructurales. – *Madera.* – *Metal.* – *Cristal, metacrilato y policarbonato.* 6.7.2. Materiales para fabricación. – *Pegamentos y adhesivos.* 6.7.3. Materiales de control. – *Barreras: pinturas y barnices.* 6.7.4. Materiales para decoración. 6.7.5. Materiales para soportes. 6.8. Mantenimiento. 6.9. Normas de estándares de conservación en exposición. – *Generales.* – *Espacio físico.* – *Colocación de los objetos.* – *Procedimientos.*

151 Adelantamos una selección bibliográfica sobre «conservación preventiva» en los museos desde finales de los años sesenta a nuestros días:

– ROSE, Carolyn L. and TORRES, Amparo R. de (eds.), *Storage of Natural History Collections: Ideas and Practical Solutions*, Society for the Preservation of Natural History Collections, 1992.

– ODDY, Andrew (ed.), *The Art of the Conservator*, Londres, The British Museum, 1992.

– SEASE, Catherine, *A Conservation Manual for the Field Archaeologist*, Los Angeles University of California at Los Angeles, 1992.

– ROSE, Carolyn L. y TORRES, Amparo R. de, *Science, Technology and European Cultural Heritage. Proceedings of the European Symposium, Bologna, Italy, 13-16 June 1989.* N.S. Baer, C. Saboni, A.I. Sors eds., Oxford, Butterworth-Heinemann Ltd, 1991.

– BERDUCOU, Marie Cl., *La conservation en archéologie. Méthodes et pratique de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*, París, Masson, 1990.

– DI MATTEO, Colette, *Histoire de la Restauration en Europe. Actes du Congrès International «Histoire de la Restauration»*, Interlaken 1989, vol. I, Worms, Wrenersche Verlagsgesellschaft, 1990.

– PHILIPPOT, Paul, *Pénetrer l'art, restaurer l'oeuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, C. Périer-D'Ieteren, ed., Courtrai, Groeninghe Eds., 1989.

– DI MATTEO, Colette, «Restauration des oeuvres d'art», en *Encyclopedia Universalis*, vol. XV, París, 1987.

– WARD, Philip R., *The Nature of Conservation: a Race against Time*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1986. Versión en español: *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*, 2ª imp., 1992.

– PHILIPPOT, Paul, «Preserving Word Art», en *World Art. Themes of Unity in Diversity, Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*, Irving Lavin (ed.), vol. III, part VII, 1986, págs. 797-893.

– THOMPSON, John M. A. (Ed.), *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice*, Londres, Butterworths, The Museum Association, 1984.

– AA. VV., *Caring for Collections: Strategies for Conservation, Maintenance and Documentation*, Washington, D. C., American Association of Museums, 1984.

– SANDWITH, H., y STAINTON, S., *The National Trust Manual of Housekeeping*, Hasmondsworth, Reino Unido, Peguin, 1984.

– GRAHAM-BELL, M. y MEIKLE, N., *Preventive Conservation: A Manual, Canada*, British Columbia Association, 1983.

– *Museum* (UNESCO, París), vol. XXXIV, nº 1, 1982, especial dedicado a *La conservación: un desafío a la profesión.*

– STOLOW, N., *Procedures and Conservation Standards for Museums Collections in Transit and on Exhibition*, París, UNESCO, 1980.

– AA. VV., *Reglas generales relativas a la conservación y manipulación de obras de arte*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1980.

– TILLOTSON, Robert G. [et al.], *Museum security/La securité dans le musées*, París, ICOM/ICMS,1977. Versión en español: *La seguridad en los museos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

– WARD, Philip R., *Museum Methods Manual*, Victoria, Museo Provincial de Columbia Británica, 1978.

– THOMSON, Garry, *The Museum Environment*, Londres, Butterworths, 1978. [2nd ed., 1986].

– MILLS, John Fitz Maurice, *Los conservadores de obras de arte* [Londres, Aldus Book, 1973], San Sebastián, CIM, 1977.

– MacLEOD, K. J., «Relative Humidity: Its importance, Measurement and Control in Museums», Ottawa, Canadian Conservation

Institute, *Technical Bulletin*, nº 1, 1975.

– GULDBECK, E., *The Care of Historical Collections: A Conservation Handbook for the Nonspecialist*, Nahsville, Tennesse, American Association for State and Local History, 1974.

– FALL, F.K., *Art objects their care and preservation: A handbook for museum and colectors*, La Jolla, California, Laurence McGilvery, 1973.

– BRADLEY, S. (Ed.), *A Guide to Storage, Exhibition and Handling of Antiquities, Ethnographia and Pictorial Art*, Londres, British Museum, 1970.

– FELLER, Robert L., «Factores de deterioración fotoquímica sobre los objetos del museo», en *Museum* (UNESCO, París), vol. XVII, nº 2, 1964.

– AA. VV., Publicaciones de la UNESCO, Colección «Museums and Monuments», especialmente *The Organization of Museums. Practical Advice*, París, UNESCO, «Museums and Monuments»– IX, 1960.

– PLENDERLEITH, H.J., *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, Oxford University Press, 1956. Versión en español, *La conservación de antigüedades y obras de arte*, Valencia/Madrid, ICCR, 1967.

Tres fuentes y publicaciones periódicas especializadas en conservación:

– *Art and Archaeology Technical Abstracts (AATA)*, publicado (dos números al año) por The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, California, en asociación con el International Institute for the Conservation of Museum Objects (IIC) de Londres.

– *Studies in Conservation*, publicado en Londres por el IIC, donde se referencian numerosas publicaciones de conservación y restauración. Y en los impresos previos de las conferencias bienales del propio IIC.

– Publicaciones de las reuniones trienales del Comité de Conservación del ICOM (ICOM-CC), incluido el citado *Cahier d'étude. Comité de Conservación (ICOM-CC)/ Study serie. Committee for Conservation (ICOM-CC)*, Bruselas, 1984.

152 Por ejemplo J. POUDEROUX, «La préservation des musées contre les risques d'incendie», en *Mouseion*, París, 1930.

153 Véase texto y nota 102 de este capítulo.

154 Publicado primero en inglés y francés (1977), la versión en español por parte del Ministerio de Cultura (Madrid, 1980) lleva por título *La seguridad en los museos* (traducción de Andrés CARRETERO PÉREZ).

155 1. La responsabilidad. 2. El personal de seguridad. 3. Control de inventarios. 4. Protección contra el fuego. 5. Protección contra el robo. 6. Puestos centrales de vigilancia. 7. Seguridad interna. 8. Seguridad de las personas, 9. Desperfectos. 10. Reacción y actuación contra el robo y la violencia. 11. Planificación arquitectónica. 12. Conclusiones y recomendaciones. Apéndices: A. Modelo de plan de evacuación de un museo. B. Cuestionario de amenaza de bomba. C. Perros policía.

156 Pág. 11. Y prosigue así la Introducción del libro:

«La diversidad misma de los capítulos refleja la variedad de elementos que implica la seguridad en los museos: sistemas de ultrasonidos y ética, diseño arquitectónico y métodos de documentación, medios ambientales y, en ocasiones, personas también inestables. Sin embargo, el factor que más ha impedido todo intento de análisis sistemático es la constatación real de que cada museo se enfrenta a problemas particulares en lo que se refiere a seguridad. Y el espectro de estos problemas se amplía si tenemos en cuenta que la palabra museo se emplea aquí abarcando edificios de interés histórico, iglesias parroquiales, bibliotecas de libros raros, museos dedicados a personas célebres, vastos yacimientos arqueológicos, palacios y castillos, museos nacionales de bellas artes..., situados en áreas con unas condiciones climáticas, régimen político o población muy diferentes. Una tercera dificultad obvia es inherente a cualquier intento de mantener una actualización, a nivel internacional, de los constantes progresos en cuanto a equipos técnicos y sistemas de protección contra incendios y robos.

En 1964 la revista *Museum* de la UNESCO dedicó un número a «La protección de los museos contra el robo», con un análisis, lleno de sensatez, de André F. NOBLECOURT sobre las conclusiones de una encuesta de ICOM-Interpol en 17 países miembros de la Interpol. Diez años más tarde, otro número de *Museum* se ocupó de «Los museos y el robo de obras de arte», si bien esta recopilación de artículos se limitó a mostrar la gran diversidad de los problemas de seguridad, no a estudiarlos de modo sistemático. Los primeros intentos de sistematización tuvieron lugar en mayo de 1973, cuando el Comité Nacional francés del ICOM, con ayuda financiera de la UNESCO, organizó un seminario de cinco días sobre la seguridad de los museos en Saint Maximin, en el sur de Francia. En la Conferencia del icom del año siguiente celebrada en Copenhague, se creó oficialmente un Comité Internacional para la seguridad en los museos a propuesta de dos de los participantes en el Seminario de Saint Maximin: Robert R. TILLOTSON, director adjunto del Museo Nacional de Historia y Tecnología de la Smithsonian Institution, que fue nombrado presidente del Comité, y George H.H. SCHRÖDER, superintendente del Rijkmuseum, que recibió el cargo de secretario.

En la Conferencia del ICOM de junio de 1974, en Copenhague, se decidió encargar al secretario, con la colaboración del doctor P. H. ONG, del Laboratorio Central TNO en Delft, de la puesta en marcha de un informe sobre los

problemas de la seguridad en los museos y los más recientes sistemas y dispositivos técnicos de protección. El resultado de este examen, conocido como *Informe Schröder*, sirvió de documento base para la primera reunión oficial del ICMS, mantenida en octubre de 1975 en el castillo de Montvillargenne, cerca de Chantilly (Francia), con la asistencia de 28 de las 35 personas invitadas. Además, una parte del Informe se publicó en *ICOM News* (1975, vol. 28, núm. 4).

Posteriormente, una redactora, Diana D. MENKES, se encargó de reestructurar y ampliar el informe inicial de la reunión en colaboración con algunos destacados miembros del Comité. Una versión profundamente revisada constituyó el tema principal de estudio de la siguiente reunión del ICMS, celebrada en julio de 1976 en el Jesus College de la Universidad de Oxford. Las conclusiones de esta reunión, tras una nueva ampliación y revisión del texto, se han materializado en el presente libro, que se publicó para la Conferencia General del ICOM celebrada en Leningrado y Moscú en mayo de 1977.» (págs. 11-13.)

157 NOBLECOURT, A., «La protección de los museos contra el robo», *Museum*, 1964, 17, 187.

158 TILLOTSON, R.G., *op. cit.*, pág. 21. Desde una perspectiva distinta a la de Tillotson como presidente del ICMS, resulta interesante la opinión de un profesor de Economía, el norteamericano William D. Grampp, cuando comenta al respecto: «Se dice que actualmente los museos guardan una detallada relación de sus colecciones. En un informe del Consejo Internacional de Museos (ICOM) acerca de la protección de las colecciones contra el robo, el fuego, los daños y otras pérdidas, Robert Tillotson dijo que una condición necesaria para la seguridad es una relación completa de todo cuanto posee un museo. «Sin embargo, en los círculos de museos se admite que esto se descuida con frecuencia», añadió (pág. 184). El resultado es que un museo no puede saber cuándo falta algo. Cabe preguntarse cuántos museos tienen un inventario satisfactorio de sus pertenencias, aunque ellos mismos los definan como «satisfactorios». Algunos no disponen de fotografías ni siquiera de las obras más importantes de su colección. [...] Tal como están las cosas, no sólo están negando esa información al público, sino que también se las niegan a sí mismos. [...] Tienen un amigo en la división de seguridad del ICOM. «Para desalentar la especulación, el tráfico ilegal y el chantaje, los museos no deberían publicar el valor monetario de sus objetos, ni tolerar valoraciones de seguros exorbitantes», dice el informe (pág. 118). La declaración no aconseja explícitamente la ocultación del valor total de la colección, pero se puede interpretar así. En su debate con el National Bureau, el personal de los museos manifestó que si el público supiera lo valiosas que son las colecciones, podría dejar de hacer donaciones. Y podría empezar a robar, añadió Gilbert Ghez, medio en serio medio en broma». (En *Pricing the Priceless*, Basic Books, 1989. Versión en español *Arte, inversión y mecenazgo*, Barcelona, Ariel, 1991, págs. 170-171.)

159 Al comentar la combinación de alarmas automáticas y vigilantes nocturnos, se afirma, suponiendo la imposibilidad de tal combinación por cuestiones económicas, tener en cuenta los puntos siguientes:

«1. Un detector es más sensible que un hombre, pero es selectivo, respondiendo a un solo tipo de fenómenos, mientras que el vigilante emplea sus cinco sentidos en la detección.

2. Hay mas posibilidades de que un detector selectivo provoque una falsa alarma que de que un guarda llegue a falsas conclusiones en el análisis de la situación, dada su capacidad de decisión.

3. La calidad de los equipos técnicos aumenta sin que, en paralelo, progresen los conocimientos profesionales de los vigilantes.

4. La fiabilidad de los sistemas técnicos es grande y su sensibilidad no disminuye con el tiempo, mientras que la atención de los guardas puede verse afectada por el aburrimiento, la fatiga o los factores emocionales.

5. Mientras que un vigilante puede verse impedido para dar la alarma o enviar un mensaje, la señal de un detector es transmitida a través de un circuito protegido, y la rotura del detector o de su cable activará una alarma de sabotaje.

6. Los vigilantes pueden, en general, responder y actuar rápidamente en caso de alarma o incidentes, mientras que con un sistema automático la actuación siempre será más lenta.

7. La instalación de sistemas de alarma exige fuertes desembolsos iniciales, mientras que el personal de seguridad permite pagos periódicos de menor cuantía.» (págs. 29-30.)

160 *Id.*, pág. 31.

Y aunque en otro apartado de este mismo capítulo acabamos de dedicar ya una amplia reflexión a este tema, conviene recordar con Tillotson los componentes detallados del control de inventarios, bien que sólo sea enumerándolos. El ICMS se ocupa de ello del modo siguiente:

Control de inventarios

a) *Fichas descriptivas.* Números de registro. b) *Fichas fotográficas y escritas.* c) *Protección de fichas descriptivas.* d) *Control de movimiento interior*: Registro de localización; ficha de inventario anverso y reverso; recibos; inspecciones de control; inventarios de control de los almacenes; inventarios de control de los objetos expuestos. e) *Control de movimiento exterior.* Objetos de préstamo; documentación/registro; objetos de tránsito; ficha mínima.

Sobre esta última, se dice expresamente:

«Si por motivos inevitables las posibilidades del personal para realizar los trámites mencionados son limitadas, deberán, como mínimo, cumplirse los siguientes requisitos:

1. Para cada objeto deberá hacerse una descripción, un informe sobre su estado, una breve mención de sus particularidades decorativas o de fabricación y una fotografía en blanco y negro.

2. Este inventario, de control mínimo, debe incluir la verificación semestral de la presencia de cada objeto, con documentación fotográfica de las salas de exposición y almacenes.

3. Deberá mantenerse el registro de entrada a los almacenes.

4. Deben existir fotografías de todos los objetos expuestos, y un miembro del equipo de conservadores, responsable de la exposición, deberá realizar una inspección diaria de la misma.

5. Cuando un objeto se encuentre en tránsito, deberá controlarse su llegada a los puntos intermedios y a su destino final.

6. En cuanto a los objetos en préstamo, la institución receptora debe proporcionar periódicamente informes y fotografías indicando el estado y emplazamiento del objeto.» (págs. 31-36.)

161 *Id.*, págs. 37-38.

162 «Los tipos de incendio –apunta el estudio– que pueden presentarse con más frecuencia en un museo o monumento histórico son causados por los siguientes materiales:

Clase A: Combustibles ordinarios, como papel, textiles, madera, que pueden extinguirse por enfriado, sofocación o humectación.

Clase B: Aceites, grasas, pinturas y líquidos inflamables, que pueden extinguirse por sofocación.

Clase C: Equipos eléctricos en actividad, que requieren un agente extintor no conductor.» (pág. 47.)

Y para prevenir y remediar estos peligros, se aportan medios y sistemas como queda indicado.

En otro sentido, se afirma: «Numerosos edificios y monumentos públicos que han sido acondicionados para museos, no fueron diseñados como edificios públicos. En estos casos –como en todos los museos, por otra parte– deben seguirse estrictamente las normas establecidas sobre límites de ocupación y número de salas requerido.» (*Cfr. Life Safety Code*, NFPA 101, 1973.)

«La seguridad no puede, en ningún caso, sacrificarse en aras de la belleza o la autenticidad, y a menudo es posible encontrar soluciones satisfactorias a los problemas más espinosos. He aquí algunas recomendaciones destinadas a los edificios históricos en particular. (Cfr. *Protecting Our Heritage: A Discourse on Fire Protection and Prevention in Historic Buildings and Landmarks*, ed. Joseph F. Jenkins [Boston: NFPA, 1970].)

– Si se encuentran en un lugar aislado y rodeado de árboles, deben disponerse buenos accesos a los bomberos.

– Pueden colocarse aspersores disimulados en las ventanas, a lo largo de los muros y en los tejados combustibles para protegerlos de fuegos exteriores.

– Los materiales combustibles originales pueden ser imitados y reemplazados por otros incombustibles, como las placas de cemento-amianto para los tejados.

– Toda chimenea antigua, sobre todo, aquéllas que han de emplearse, debe ser reparada y revestida con materiales refractarios.

– Las conducciones eléctricas deben ser revisadas a conciencia. (*Cfr. National Electric Code*, nfpa 70, 1975.)

– Se sugiere el empleo de luz eléctrica indirecta para la iluminación ambiental, en lugar de las peligrosas velas y lámparas de aceite, que además producen hollín dañino.

– Con consentimiento del servicio de bomberos, las bocas de agua pueden disimularse bajo tierra o detrás de los setos si se prefiere. Si no hay bocas de agua en las proximidades, los estanques, lagos y ríos cercanos pueden servir para aprovisionar de agua a las bombas de los servicios de bomberos.» (págs. 53-54.)

163 Véanse las págs. 57-84.

164 *Id.*, pág. 85.

165 *Cfr.* págs. 96-100.

166 *Id.*, pág. 103.

167 *Cfr.* GODETTE, M.; POST, M., y CAMPBELL, P.G., *Graffiti-Resistant Coating: Methods of Test and Preliminary Selection Criteria*, NBSIR 75-789 (Washington D.C.: National Bureau of Standars, noviembre de 1975), y *Graffiti Removers: The Evaluation and Preliminary Selection Criteria*, NBSIR 75-914, diciembre de 1975.

168 TILLOTSON, R. G., *op. cit.*, pág. 123.

169 Se afirma con insistencia: «[...] en la etapa de diseño de un museo pueden aportarse soluciones brillantes y económicas al problema planteado por la frecuente oposición entre necesidades de exposición de una parte, y de protección y preservación de otra. La protección contra el fuego, el robo y los deterioros ambientales se incorpora desde el comienzo en la estructura, los costos son mínimos comparados con los que supone la adición posterior. Desgraciadamente, la protección «integrada» suele estar desplazada en los presupuestos de los museos por consideraciones estéticas juzgadas más positivas.

El proyecto, la forma y los materiales de un edificio, su integración en el emplazamiento, y su distribución interna pueden plantear y comenzar a responder a algunas de las cuestiones de la seguridad. Una amplia variedad de equipo técnico puede estar incorporado y controlado desde un puesto central del museo: no sólo los dispositivos anti-intrusión, sino también los sistemas automáticos de aspersión y los detectores térmicos y de humo, los controles de temperatura y humedad, el sistema general de calefacción y aire acondicionado, la iluminación, las tomas de agua y los conductos de gas.

La meta debe ser atacar el problema con energía, ya que la seguridad es una parte integral de la vida del museo, no un estorbo de interés superficial. La seguridad debería aparecer de un modo que, psicológicamente, haga sentirse cómodo tanto al público como al personal. Sin embargo, no debe distraer ni molestar. Las cadenas han cedido su puesto a las ondas ultrasónicas, lo que representa una liberación, no una nueva complicación, para el arquitecto y el director de museo» (págs. 123-124).

170 Destacaremos del estudio de Tillotson los demás aspectos sobre la «planificación arquitectónica» en el cap. IX dedicado a la *Arquitectura y programación en el museo*.

171 Transcribimos como Apéndice lo siguiente:

«Conclusiones y recomendaciones

A continuación se recogen algunas de las más importantes conclusiones y recomendaciones que se desprenden de la consideración de los numerosos factores de la seguridad descritos en los capítulos precedentes.

1. No hay soluciones absolutas para los problemas de seguridad en los museos. Cada museo debe estudiar sus propias peculiaridades, sus necesidades especiales de protección y los peligros reales a los que tiene que hacer frente. En todas las fases de este análisis se debe acudir al consejo de los especialistas.

2. Siempre que sea posible, los museos, y especialmente los pequeños, deberían concertar planes regionales o nacionales para buscar las mejores fuentes de información técnica, equipos disponibles y opiniones especializadas referidos a diversos aspectos de la seguridad.

3. Los gerentes, directores, administradores, diseñadores y arquitectos deben tener siempre en cuenta que los dispositivos de seguridad integrados en el momento de la planificación del museo no sólo son más baratos que los instalados más tarde, sino también más efectivos. Cuando mejor, e incluso más brillantemente, pueden resolverse los problemas contradictorios que enfrentan exposición y protección –contra el fuego, el robo y el deterioro ambiental– es durante el proyecto de construcción.

4. Todos los museos, sean cuales sean su tamaño y sus ingresos, pueden intentar conseguir un nivel eficiente de seguridad. A menudo el primer paso es convencer a quienes ejercen el control administrativo y financiero de que existe una necesidad de protección.

5. Aunque puedan conseguirse mejoras espectaculares en un breve lapso de tiempo, debe establecerse cuidadosamente un plan de perfeccionamiento de la seguridad a largo plazo, por ejemplo de tres a cinco años, y, en cualquier caso, la programación de la seguridad debe ser continua.

6. El hecho de que las medidas de seguridad puedan interferir u oponerse a las consideraciones estéticas (en la concepción de un corredor o exposición, por ejemplo) o a la libre circulación del personal y los visitantes –e incluso entre ellas, como cuando las exigencias de la seguridad contra el fuego se oponen a las necesarias para la protección contra el robo– no deben constituir un freno para los esfuerzos del personal ni crear facciones enfrentadas en su seno. Por el contrario, se hace necesaria la cooperación y el empleo de todos los recursos disponibles en la búsqueda de soluciones que refuercen la buena marcha del museo.

7. Para ser realmente eficaz, la seguridad no debe ser considerada como una tarea ajena e impuesta, sino que debe formar parte integrante e indisociable del ser del museo, de su funcionamiento cotidiano. Sólo así pueden encontrarse soluciones satisfactorias a los problemas contradictorios. Las decisiones de actuación, la búsqueda de equilibrios y compromisos nunca deben hacerse para salir del paso momentáneamente.

8. En los grandes museos, los directores deben delegar su autoridad en materia de seguridad en un jefe de seguridad, especializado y dedicado por completo a esta tarea. Pero independientemente del tamaño del museo, alguien debe asumir este papel, aunque sea compartiéndolo con otras tareas.

9. Las exigencias de protección contra el robo y contra el fuego tienden a oponerse diametralmente; a pesar de ello, ninguna «solución de compromiso» debe debilitar una u otra forma de seguridad. Por ejemplo, aunque los reglamentos contra incendios exijan más salidas de las deseables desde el punto de vista de la protección contra el robo, puede prohibirse la entrada por estas puertas de salida, y reservar las escaleras de incendio únicamente para el descenso.

10. Cuando exista una incompatibilidad real entre las medidas contra el fuego y contra el robo, debe darse prioridad a las primeras, ya que el fuego es, sin ninguna duda, el mayor enemigo del museo. Sus daños suelen ser irreparables, mientras que los objetos robados o deteriorados pueden ser recuperados y restaurados. El fuego constituye además una fuente potencial y constante de pánico para el personal y el público.

11. La seguridad no debe tener límites en el tiempo o en el espacio, es decir, toda protección ha de proyectarse para ser permanente y continua, se encuentre el objeto en los almacenes, en tránsito, instalado en una exposición, en curso de restauración o expuesto en otra institución bajo condiciones ambientales inusuales.

12. Los préstamos sólo deben concertarse con aquellas instituciones que puedan asegurar unas condiciones de seguridad y almacenaje tan buenas o mejores que las del museo de procedencia.

13. La vigilancia humana es la

base de la seguridad en los museos. Los sistemas mecánicos y electrónicos pueden aumentarla, pero nunca reemplazarla.

14. Hasta el presente se ha minimizado la importancia real de los vigilantes en los museos. Es preciso esforzarse por modificar esta actitud y elevar el nivel profesional, el estatus y la actuación de los vigilantes.

15. Puesto que las limitaciones financieras suelen conducir a una disminución lamentable del número de vigilantes, su formación y actuación son de especial importancia.

16. Es muy recomendable que el museo contrate y forme a su propio personal en lugar de contratar los servicios de una empresa especializada. De este modo se asegura la lealtad primera de los guardias hacia el museo y no hacia un agente intermediario.

17. El personal de seguridad debe poder identificarse por algún tipo de atuendo especial que dependerá, entre otras consideraciones, de la naturaleza del museo y sus colecciones, de sus particulares necesidades de seguridad y de sus relaciones con la comunidad en que se encuentre.

18. No hay combinación de medidas de protección y detección mecánicas que resulte invulnerable a un ladrón hábil y que disponga de suficiente tiempo. Por ello, la regla debe ser no dejar pasar grandes lapsos de tiempo –un fin de semana, por ejemplo– sin una inspección física del área protegida.

19. La vigilancia humana durante las veinticuatro horas del día es recomendable por otras razones: un vigilante nocturno puede detectar problemas como un escape de agua antes de que cause daños, o el inicio de un incendio antes de que los sistemas de alarma o aspersión se pongan en funcionamiento, y puede investigar las causas de un ruido sospechoso o de cualquier otra anomalía para la que no existe dispositivo electrónico apropiado.

20. En el momento del cierre debe registrarse el museo en busca de personas que no hayan salido; los ladrones así escondidos, en el supuesto de que es más fácil salir de un museo que entrar en él, constituyen una amenaza creciente para los museos.

21. Los vigilantes deben poseer autoridad para controlar los objetos que entran o salen del museo, y no verse intimidados por el personal o el público hasta el punto de incumplir esta responsabilidad.

22. Los inventarios de control de la totalidad de los fondos de un museo –a través de una detallada catalogación, registro y documentación actualizada de su situación y movimientos– son de crucial importancia para la seguridad, aunque en los medios profesionales se admite que es una tarea a menudo olvidada o considerada imposible por la falta de tiempo del personal. Es preciso comprender que el mantenimiento y actualización de los ficheros no sólo tiene un efecto disuasor contra el robo, sino que suele ser, además, el único modo de recuperar el objeto robado.

23. Debe hacerse una inspección diaria de los objetos expuestos, con ayuda de listas de control, y preferiblemente por un miembro del equipo de conservación, y los vigilantes deben hacer otro tanto en su área al entrar y salir de servicio.

24. Los actos de vandalismo dependen en buena parte de la imagen que el museo ofrezca al público. Tanto el exterior del museo como las salas y sectores abiertos al público deben mantenerse limpios y en buen estado, a pesar de las invasiones de visitantes.

25. El mayor peligro de incendio en un museo no proviene de las salas de exposición, sino de los laboratorios, talleres, oficinas, zonas de almacenaje, servicios, cocinas y salas o edificios en construcción o renovación.

26. Las diferentes áreas funcionales de los edificios deben estar separadas por muros cortafuegos y puertas de cierre automático, que han de mantenerse siempre libres para permitir su correcto funcionamiento.

27. La primera regla que el personal debe conocer en lo que se refiere a incendios es que antes de intentar apagar un fuego se debe hacer sonar la alarma o avisar al servicio de bomberos.

28. Es aconsejable instalar, además de las alarmas manuales, sistemas de detección de incendios que avisen automáticamente al puesto central de vigilancia o al servicio de bomberos. En la actualidad, el detector más comúnmente recomendado para una gran variedad de situaciones es el de la ionización.

29. Los sistemas de detección de incendios sólo son útiles si la respuesta del personal o de los bomberos es rápida (aproximadamente cinco minutos). Teniendo en cuenta que esta situación ideal no siempre se da, es recomendable la instalación de aspersores automáticos de agua en los talleres, oficinas, áreas de servicios e incluso en las bibliotecas.

30. Cuando deben protegerse objetos especiales de gran valor, tanto del fuego como de los estragos del agua, o allí donde existan peligros especiales, como en los laboratorios, pueden ser aconsejables sistemas automáticos de extinción que empleen otras sustancias: dióxido de carbono, halones, polvos químicos. Sin embargo, recordemos que el agua es la única sustancia que, usada en las concentraciones necesarias para los sistemas de inundación, no es tóxica para el hombre.

31. Entre los extintores portátiles los más útiles son los que emplean agua a presión y polvos químicos. El tipo de polvo químico multiuso es superior a cualquier otro extintor de peso comparable.

32. El personal y los vigilantes deben permanecer siempre alerta ante la posibilidad de que un fuego resulte ser una estratagema

para encubrir un robo, o de que pueda darse algún robo espontáneo durante la confusión provocada por el fuego. En otras palabras, deben controlarse todos los aspectos de la seguridad.

33. La amplia variedad de sistemas técnicos de protección contra el robo exige un análisis previo del valor de los objetos a proteger, de la distribución interna del museo y de su funcionamiento diario, de la naturaleza de su servicio de seguridad, de los sistemas de protección contra el fuego empleados y del tipo y rapidez de las respuestas con que se puede contar.

34. Un análisis de las técnicas delictivas –en cooperación con la policía– puede ayudar a determinar la amplitud y sofisticación requeridas en la protección contra el robo.

35. Los museos no deben considerarse obligados a elegir sus sistemas de protección a partir de los equipos disponibles en el mercado. Ante necesidades especiales en museos concretos puede ser más útil enunciar las particularidades requeridas y, con ayuda de especialistas, plantear especificaciones concretas a las firmas comerciales.

36. La efectividad de los tradicionales medios mecánicos de seguridad que proporcionan barreras físicas –puertas metálicas, cerraduras, ventanas enrejadas– debe ser subrayada, dada la tendencia actual a confiar totalmente en los sistemas electrónicos, a menudo en detrimento de la seguridad en su conjunto. Es preciso buscar una combinación satisfactoria de sistemas mecánicos y electrónicos de protección.

37. En ningún caso debe confiarse exclusivamente en un único sistema de protección. La mejor forma de protección física es combinar dispositivos que funcionen según principios de detección diferentes y tengan distintas áreas de cobertura –periférica, volumétrica, puntual-.

38. Antes de decidir el sistema de detección a emplear en una situación particular, deben realizarse las actividades y medio ambiente del museo durante las veinticuatro horas del día para detectar la presencia de posibles causas de falsas alarmas, por ejemplo, corrientes de aire, aire acondicionado, tráfico intenso, campanas, movimiento nocturno del personal de limpieza.

39. Las alarmas locales sólo son útiles si hay alguien cerca para oírlas y actuar. Los dispositivos electrónicos de detección y alarma, independientemente de su sofisticación, fiabilidad y sensibilidad, sólo son útiles si la respuesta humana es eficaz. Las señales transmitidas deben ser claras, sin ambigüedades, para facilitar la actuación rápida.

40. Si un dispositivo provoca un número tan elevado de falsas alarmas que llega a considerarse inútil responder a cada señal, debe revisarse el sistema y mejorar el dispositivo o sustituirlo por otro que emplee un sistema de detección diferente. No es aconsejable en ningún caso reducir la sensibilidad de los aparatos.

41. Deben hacerse controles y pruebas constantes para asegurarse de que el equipo funciona correctamente y se cuenta con la protección necesaria. Debe verificarse, por ejemplo, el agotamiento de las baterías, los adhesivos que fijan los sensores a objetos y vitrinas y la posible existencia de cables rotos o detectores faltos de corriente o desconectados.

42. Los museos con presupuestos reducidos no deben desesperar en su búsqueda de seguridad ni sentirse obligados a recurrir a las cadenas y candados. Existen muchos tipos de dispositivos de pilas, muy baratos, que pueden ser construidos con materiales corrientes como pinzas y clavos, y que permiten una exposición adecuada y protegida.

43. Una vez cometido un robo, no sirve de nada ocultar el hecho. La policía debe ser informada y recibir una descripción completa del objeto robado, al igual que los comerciantes y coleccionistas con quienes pudieran conectar los ladrones.

44. Todo intento de chantaje para obtener un rescate por un objeto robado, sea del museo o de su agencia de seguros, debe rechazarse.

45. Para evitar la especulación, el tráfico ilegal y los chantajes, los museos no deben hacer público el valor de sus objetos ni permitir las tasaciones abusivas de los seguros.

46. La seguridad comienza y acaba por la clara conciencia de la continua necesidad de protección. Entre sus componentes se incluyen la comprensión de los motivos que empujan al robo y al vandalismo, el conocimiento de los efectos perjudiciales del tiempo y el medio ambiente, el razonable temor al fuego y el honesto reconocimiento de que las reglas de seguridad, de sentido común, en ocasiones, están lejos de observarse siempre.» (págs. 126-139.)

172 Véanse las respectivas definiciones en el epígrafe 5. Preservación y conservación de las colecciones, de este capítulo, pág. 170.

173 GARDINER, Graeme, «Más vale prevenir que curar: preservación frente a conservación», en *Museum Internacional*, París, núm. 183, nº 3, 1994, pág. 54.

174 Véase el punto 5.3. *La conservación preventiva desde 1945*, de este mismo capítulo, pág. 178.

175 COREMANS, P., «La formation des restaurateurs», en *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 8, Bruselas, 1965, pág 131.

176 No es éste el lugar para exponer la teoría, las técnicas y el proceso de la restauración. La formación específica de estos especialistas exige un perfecto conocimiento de estas materias. Ni más ni menos de lo que algunos autores que lo han investigado y publicado preconizan a este respecto. Como pueda ser Cesare BRANDI, en su *Teoría de la restauración*, (1977), Madrid, Alianza, 1988. O, refi-

riéndonos a los bienes inmuebles en especial, otros, como Antón CAPITEL, en *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza, 1988.

177 Tanto para el conservador como para el restaurador es absolutamente imprescindible conocer, cada uno en su campo, las técnicas específicas de los bienes naturales, de los científicos y técnicos, y de los artísticos. En concreto, para el tratamiento de los objetos artísticos, resulta siempre una referencia de cierta garantía comprobar si el restaurador conoce y maneja con rigor contenidos como los que maneja, por ejemplo, el equipo coordinado por Corrado MALTESE en *Las técnicas artísticas* (1973), Madrid, Cátedra, 1985, u otros autores que se citan en la bibliografía general.

178 SNEYERS, R.V., en *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, citado, UNESCO, 1969, pág. 225.

179 «El tratamiento de un objeto en el museo es –afirma Coremans– primariamente una «operación técnica». Es obvio, puesto que lo que comienza a ser tratado y sometido a los reactivos en el laboratorio es lo material. Aunque las normativas estéticas mantienen que una obra de arte es «una cosa bella» y que el tratamiento, todo lo benévolo que sea, debe ser satisfactorio desde el punto de vista estético. Los trabajadores del laboratorio no pueden, por ejemplo, empapar de parafina una hermosa escultura de madera en orden a preservarla, y enviarla de nuevo a la sala de exposición más obscura y grasienta. Deben sobre todo encontrar la vía de restaurar su prístina apariencia; la obra será por ello preservada sin dar la impresión de haber estado en el laboratorio.» («Conservation and restauration», en el cit. *«The Museum Laboratory», The Organization of Museums*, [1960], pág. 106).

180 RIVIÈRE, G.H., *op. cit.* (1989), pág. 229.

181 *Ibídem.* [Desarrollan Rivière-Delcroix en las págs. 229-232 los conceptos y técnicas de *consolidar, pegar, refijar*, de una parte, junto con los problemas de aplicación que presentan; y métodos de *proteger, restaurar y mantener* el objeto museístico.]

182 Véanse especialmente las notas 52, 53 y 54 del presente capítulo.

183 *Cfr.* John S. MILL y Raymond WHITE, *Chemistry of Museum Objects*, Londres Butterworths Series in Conservation and Museology, 1987.

184 *Cfr.* MARIJNISSEN, R.H., *Dégradation, Conservation et Restauration de l'oeuvre d'Art*, Bruselas, Ed. Elsevier, 1985.
– CLAAP, A. F., *Curatorial care of works of Art Paper*, Ohio, Oberlin Intermuseum Association, 1978.
– MÂLE, E., *Restauration des peintres de Chevalet*, Fribourg, Office du Livre, 1976.
– *Conservation of stone*, vol. 1, Londres, IIC, 1971.
– *Conservation for wooden objects*, vol. 2, Londres, IIC, 1971.

185 ARRHENIUS, O., BARKMAN, L., JOSTRAND, E., *Conservation of old rust iron objects. Reduction of rust with hydrogen gas*, Estocolmo: Korrosionsinstitutet, 1973.
– HELLWIG, F., *Restoration and Conservation of Historical Musical Instruments*, en Ford, C., Londres, Ed. Making Musical Instruments, Faber & Faber, 1979, págs. 155 y sigs.
– KATHPHALLA, Y., *Conservation et restauration de documents d'archives*, París, UNESCO, 1973.
– *La conservation et la restauration des tapisseries*. Seminaire International (18-19-20 de junio 1984), París, Institut Français de Restauration des Oeuvres d'Art, Centre National des Arts Plastiques, 1985.

186 PÉRIER-D'IETEREN, Catherine, «Les enjeux actuels de la conservation-restauration / What's at Stake now in Conservation-Restauration», en *Cahiers d'etude. Comité de Conservation (ICOM-CC) / Study series. Committee for Conservation (ICOM-CC)*, págs. 2-4.

187 BERNARD, Maurice, «La ciencia al servicio del arte», en *Museum Internacional*, núm. 183, nº 3, 1994, pág. 26.

188 G. Ellis BURCAW distingue entre exhibición (*display*) y exposición (*exhibit*). «Una exposición es una exhibición más interpretación; o, una exhibición es mostración (*showing*), una exposición es (de)mostración y relato (telling).» En *op. cit. Introduction to Museum Work* (1975), 2ª ed. 1983, pág. 115, donde remite a las definiciones del capítulo primero (págs. 3-13) ya comentadas. (Ver nota 24 del cap. I.)

189 DUBÉ, Philippe, «Exponer para ver, exponer para conocer», en *Museum Internacional*, París, UNESCO, núm. 185, nº 1, 1995, pág. 4.

190 Al menos desde las Exposiciones Universales, iniciadas como hemos comentado en 1851 con la de Londres en el Crystal Palace de Joseph Paxton, en el Hyde Park.

191 DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, pág. 5.

192 *Ibídem.*

193 *Id.*

194 «Editorial», *Museum Internacional*, París, UNESCO, núm. 185, nº 1, 1995, pág. 3.

195 La bibliografía especializada y moderna se inicia, entre otros, con el tratado *Manual of traveling exhibitions*, Museums and Monuments, vol. V, París, UNESCO, 1953. Y se completa por parte de esta organización con otros posteriores, como el citado *The Organization of Museums*,1960; *Temporary and Travelling Exhibitions*, vol. X, París, 1963; o *Field Manual for Museums*, vol. XII, París, UNESCO, 1970.
Remitimos al apartado III.2. «Exposición: concepto, diseño, presentación y montaje» de la Bibliografía que aparece al final del libro; destacamos ahora los autores siguientes:
– ALLES, Alfred, *Exhibitions: Universal Marketing Tools*, Nueva York, Halsted Press, 1973.
– ALWOOD, John, y MONTGOMERY, Bryan, *Exhibition Planing and Design. A Guide for Exhibitors, Designers and Contractors*, London, B.T. Batsford Ltd., 1989, 175 págs., il., glosario.

– AMES, K.L. y otros. (ed.), *Ideas & Images: Developing Interpretative History Exhibits*, Nashville, American Association for the State and Local History, 1992.
– BELCHER, Michael, *Exhibitions in Museums, Washington*, D.C., Smithsonian Institution Press, 1991, 230 págs., il., bibl. [Versión en español: *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1994, 277 págs., il., bibl.]
– BLACK, Misha (ed.), *Exhibition Design*, Londres, Architectural Press, 1950.
– BRAWNE, Michael, *The Museum Interior*, Nueva York, Architectural Book Publishing Company, 1982.
– BRINGER, J. P. y MARTINI, G., *Les expositions á Théme*, París, Documentation Française, 1988.
– CARMEL, James, *Exhibition Techniques*, Nueva York, Reinhold, 1962.
– CLIFF, Stafford, *Diseño de stands, galerías, museos y ferias*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
– DAVALLON, Jean y otros. *L'Environnement entre au musée*, Lyon et Québec, Presses Universitaires de Lyon, Musée de la Civilisation de Québec, 1992.
– DEAN, David, *Museum Exhibition. Theory and Practice*, Londres, Routledge, 1994, 177 págs., il., bibl., glos.
– EDMAN, P.K., *Tactile Graphics*, Nueva York, American Foundation for the Blind, 1992.
– Exhibits Planning Committee, *The Exhibition Process at Field Museum*, Field Museum of Natural History, Chicago, 1973.
– KLEIN, Larry, *Exhibits: Planning and Design*, Nueva York, Madison Square Press, 1986, 252 págs., il., bibl.
– KONIKON, Robert B., *Exhibit Design. The Graphics of Trade Show Communication*, Nueva York, PBC International, 1984. [Hasta 1992 ha publicado en esta editorial otros cuatro libros sobre *Exhibit Design*.
– MAXWELL, David, *The Exhibit Medium*, Boston, Herman Publications, 1987.
– MATTHEWS, Geoff, *Museums and Art Galleries*, Oxford, Butterworth Architecture Desih and Development Guide, 1991, 112 págs., il., glosario, apéndices.
– National Trade Show Exhibits Association, Budget Guide, Rolling Meadows, IL., NTSEA, anual.
– NAIRNE, Sandy, Ferguson, Bruce, y Greenberg, Reessa (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1995, 320 págs., il.
– NEAL, Arminta, *Exhibits for the Small Museum: A Handbook*, Nashville, American Association for State and Local History, 1976.
– NELSON, George, *Display*, editado, con una introducción de... Nueva York, Whithney Publications, 1953.
– PANERO, Julius, *Human Dimension and Interior Space*, Nueva York, Whithney Librery of Design, 1979.
– PILE, John F., *Design: Purpose, Form & Meaning*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1979.
– RAMSEY & SLEEPER, *Architectural Graphic Standards*, 7th ed., Nueva York, John Wiley & Sons Inc., 1981.
– RATTENBURY, Arnold, *Exhibition Design: Theory and Practice*, Nueva York, Von Nostrand Reinhold, 1971.
– REEVE, James K., *The Art of Showing Art*, Tulsa [1986], Oak Park Publishing, Inc., 1992, 134 págs., il., glosario, apéndices.
– TURNER, J., *Lighting: An Introduction to Light, Lighting & light Use*, Londres, Bastford, 1994.
– VARIOS, el citado *Manual of Curatorship. A Guide of Museum Practice*, Londres, Butterworths/ The Museum Association, 1984. (Especialmente: Giles VELARDE, «Exhibition Design», págs. 394-402; Michael BELCHER, «Communicating through museum exhibitions», págs. 403-411, y Steven A. GRIGGS, «Evaluating Exhibitions», págs. 412-422.)
– VARIOS, *Points de vue sur l'exposition*, Québec, La societé des musées québecois, 1991, 79 págs.
– VELARDE, Giles, *Designing Exhibitions. The Principles and Process of Contemporary Show Space Design*, Nueva York, Whitney Library of Design, 1988, 192 págs., il., glosario, bibl.
– VERHAAR, Jan/MEETER, Han, *Project Model Exhibitions*, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, Den Haag, Orion, 1989, 102 págs., il. apéndices.
– WITTEBORG, Lothar P., *Good Show! A practical Guide For Temporary Exhibitions*, Washington, DC., S.I.T.E.S., 1981.

196 Los números 152 (1986) y 154 (1987) de la revista *Museum* (París, UNESCO), fueron dedicados monográficamente a «Exposiciones temporales» y a «Exposiciones permanentes», respectivamente.

197 BELCHER, Michael, *Exhibitions in Museums*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1991. (Cfr. «6. Types of museum exhibition», págs. 58-66). Versión en español, *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1994, págs. 76-86.

198 «Development of interactive programmes and maintenance problems», en *Bulletin de recherses sur l'information en sciences économiques, humaines et sociales*, 10 de septiembre de 1987, 127-9, pág. 127.

199 Véase «Exhibition design», en el citado *Manual of Curatorship* (1984), págs. 304-402.

200 En *op. cit.*, 1984, págs. 49-61.

201 «The exhibition», en la *op. cit. The organization of museums*, 1960, págs. 126-144.

202 «De acuerdo con la intención o el propósito, las exposiciones deben clasificarse en estéticas o entretenidas –mostrar los objetos que la gente disfruta viendo; lo real –para transmitir información-; o conceptual –para presentar ideas-. Deben ser clasificadas de acuerdo con la organización del material bien sistemática –planteada de acuerdo con la similaridad de los

objetos y su 'genética' relación con los otros-; o bien ecológica –organizada de acuerdo con el área, 'hábitat'–, o participando parentesco cada uno de los demás» (*op. cit.*, pág. 116).

203 Los objetos, el museo, el personal, los visitantes.

204 Bien iluminada, fluida, sin inconvenientes ni distracciones.

205 «Una exposición de la que los visitantes pasan es un fracaso» (pág. 118).

206 «Una exposición sucia, hecha con descuido, sin gusto repelerá al visitante» *(ibídem)*.

207 «Una exposición debe educar, estimular, producir emoción, entretener, o todo junto [...]» (*ídem*).

208 «Cuando el visitante se para y entrega a la exposición su atención, ha entrado en contacto con el museo [...]» (*ídem*).

209 «El gusto debe definir cada museo y cada tipo de visitante, pero el diseñador tiene que esforzarse por no desagradar [...]» (*ídem*).

210 Cfr. BURCAW, G.E., *Permanet Exhibits* y *Temporary Exhibits*, en *op. cit.*, págs. 115-123 y 129-133, respectivamente.

211 Con el nombramiento de Kirk Varnedoe como director del Departamento de Pintura y Escultura, en 1993 se realizó una reinstalación de la colección permanente del MOMA, que ponía fin a la línea iniciada por el primer director del museo, Alfred H. Barr, Jr., y que había llegado a su más completa expresión de ordenación lineal evolutiva de las vanguardias artísticas con William Rubin, predecesor de Varnedoe. La yuxtaposición se mostraba típicamente representativa de la atmósfera plural en su reinstalación de la colección permanente.

212 En el capítulo *Museum Exhibition* de su *op. cit.*, *Exhibits: Planning and Design*, 1986, págs. 64-89.

213 *Id.*, pág. 64. Larry Klein se refiere lógicamente a la situación de este campo en los Estados Unidos, aportando valiosa información sobre centros e instituciones, así como datos sobre la repercusión de las exposiciones a nivel social.

214 *The exhibition Process at Field Museum*, citado por Klein.

215 Citado por Larry Klein, pág. 65.

216 Ésta es la síntesis:

ACTIVIDAD	PERSONA O PERSONAS RESPONSABLES
I. PROGRAMACIÓN	
A. Establecimiento del tema/asunto con preliminares objetivos	
1. Exposición permanente	a. Comité Planif. Exposiciones b. Administración
2. Exposición temporal	a. Alguien, pero b. aprobado por Comité Exposiciones.
B. Tema/asunto analizado según conveniencias de los medios de la exposición, así como según los imperativos y directrices establecidas. Someterlo de nuevo al Comité.	Departamento de Exposiciones
C. Presentar el análisis al Comité para aprobación final.	Comité Exposición/Administración
D. Entrevista con el «Grupo de Trabajo»(*). Establecimiento preliminar de apunte de datos (apertura de datos) y datos para completar la planificación. Datos determinados por otras actividades.	Comité, Administración y Departamento de Exposiciones.
E. Establecimiento de los planes preliminares y los plazos para las tareas componentes.	Departamento de Exposiciones
F. Investigación/guión preliminar y objetivos del proyecto:	Grupo de Trabajo; examen por el Comité y Administración
II. DISEÑO PRELIMINAR	
A. Esquemas de la exposición:	Primera revisión por los diseñadores del Grupo de Trabajo. Segundo examen por el Departamento de Obras, Servicios del Visitante y Administración.
B. Elementos del programa asociado, reunión, de comunicación.	Grupo de Trabajo, en consulta con jefes del departamento pertinente y representativos para el proyecto.
C. Plan preliminar y conceptos de presupuesto.	Departamento de Exposiciones en consulta con el Grupo de Trabajo, especialistas de casa y contratistas de fuera. Examen preliminar por el Presidente del Departamento de Exposiciones y por el Departamento de Obras, Servicios del Visitante y Administración.
D. Revisión final del proyecto.	Grupo de Trabajo. Comité de Exposiciones y Administración.
E. Preparación del prospecto (consolidación del folleto informativo)	Administración y el equipo clave.
III. DISEÑO FINAL	
A. Establecimiento de datos oportunos.	Departamento de Exposiciones y Grupo de Trabajo. Coordinación, aprobación por cuantos otros sean necesarios.
B. Guión desarrollado y elementos del programa asociado.	Grupo de Trabajo y departamentos apropiados.
C. Coordinación de medios (si es necesario) investigación gráfica.	Editor de Medios, según se requiera. Examen por el Grupo de Trabajo y Departamento de Exposiciones.
D. Diseño.	Diseñadores del Grupo de Trabajo en consulta con el equipo técnico y el Departamento de Obras. Revisado por el Grupo de Trabajo.
E. Análisis del desarrollo.	Preparado por el Departamento de Exposiciones y el Grupo de Trabajo. Revisado por el Comité de Exposiciones y Administración.
F. Plan y presupuestos actualizados.	Departamento de exposiciones en consulta con el Grupo de Trabajo y el Departamento de Obras. Examen por la Administración.
G. Selección de medios, si se requiere	Editor de Medios. Examen por el Grupo de Trabajo y Administración.
H. Finalizar el guión.	Guionista apropiado. Revisado por el Comité de Exposiciones y Administración.
I. Finalizar el diseño.	Diseñadores del Grupo de Trabajo en consulta con el equipo técnico el Departamento de Obras, el contratista de fuera, y Seguridad. Revisado por el Grupo de Trabajo y la Administración.
J. Elementos del programa asociado.	Departamentos apropiados, en consulta con el Grupo de Trabajo y la Administración.
K. Plan y presupuestos actualizados.	Departamento de Exposiciones. Grupo de Trabajo y Administración. Departamento de Obras.
IV. PRODUCCION DE DOCUMENTOS E INVITACIONES	
A. Preparación de documentos de la postura final, dibujos finales y diseño final.	Diseñadores del Grupo de Trabajo y Departamento de Obras. Revisión por el Departamento de Exposiciones, aprobación por Administración.
B. Contratos adjudicados.	Administración. Departamento de Obras, Exposición.
C. Plan y presupuesto final; fecha precisa de la inauguración.	Departamento de Exposiciones en consulta con departamentos pertinentes, incluyendo el Departamento de Obras. Aprobación administrativa.
D. Elementos del programa asociado.	Departamentos pertinentes en consulta con el Grupo de Trabajo. Revisión por los departamentos apropiados y Administración.

(*) El «Work Group» lo constituyen un conservador (*curator*) adecuado, el guionista, un representante de educación, el diseñador de la exposición y el diseñador gráfico.

(Continúa en la pág. siguiente)

(Continuación de la pág. anterior)

ACTIVIDAD	PERSONA O PERSONAS RESPONSABLES
V. CONSTRUCCION E INSTALACION	
A. Construcción de la exposición. 1. Preparación.	Preparador Jefe
2. Proyecto de gráficos.	Diseñador Gráfico
3. Taxidermia *	Taxidermista
4. Estructuras. a. Copia de rótulos.	Grupo de Trabajo, Educación, Guionista, si es apropiado.
b. Producción artística.	Producción Gráfica.
5. Elementos externos de la exposición.	Contratista.
6. Preparación de la sala.	Departamento Obras y Constructor.
7. Equipo especial.	Compras. Departamento Obras.
B. Construcción de elementos de la exposición descrita. 1. Comprobación de la lista seleccionada y coordinada.	Departamento de Exposiciones.
2. Copia de los elementos de la exposición descrita:	Grupo de Trabajo, Educación y departamentos apropiados.
3. Carteles de los *stands* y paneles gráficos:	Construcción por el de taller de Exposiciones o contratista de fuera.
4. Aplicación de los gráficos.	Departamento de Exposiciones. Producción de Gráficos.
5. Instalación.	Departamento de Exposiciones. División de Producción.
6. Catálogo y asunto descrito impreso.	Conservador (*Curator*) y personal de otro departamento, o el autor, según se requiera.
7. Diseño del catálogo.	Departamento de Exposiciones.
C. Instalación. 1. Impulso de la lista desarrollada y coordinada.	Departamento de Exposiciones y Departamento de Obras.
2. Estructuras.	Departamento de Exposiciones, Departamento de Obras, contratista de fuera.
3. Especímenes y modelos. (Objetos y maquetas).	Departamento de Exposiciones, División de Preparación, con la aprobación de conservadores (*curators*) pertinentes.
4. Equipamiento.	Departamento de Obras.
5. Información y señalización direccional.	Departamento de Exposiciones. Departamento de Servicio de Visitantes y Departamento de Obras.

* Se trata de un Museo de Historia Natural

Esquema del proceso de una exposición (Klein, 1986).

217 Larry Klein nos propone (pág.16) el siguiente «Cuestionario de objetivos»: *I. Demográficos*. A. Número de visitantes: 1. Anualmente. 2. Por estaciones: primavera/verano; otoño/invierno. 3. Carga máxima. B. Tipos de unidades de visitantes: 1. Familias. 2. Grupos. 3. Individuales. C. Orígenes: 1. Local. 2. Regional (describir área). 3. Nacional. 4. Forasteros (nacionalidades). D. Medios de transporte: 1. Público. 2. Autobuses. 3. Automóviles. E. Perfil: 1. Edad: niños, adolescentes, adultos, mayores. 2. Educación: Escuela primaria, escuela superior, facultad, escuela para graduados. 3. Ingresos: inferiores a $10.000 (USAD); de $10 a 40.000; superior a $40.000. 4. Hablantes extranjeros (lista de lenguas). 5. Número de visitas.– *II. Nuevas instalaciones*. A. Describirlas según la situación, tipo, función, tamaño, número y clase de visitantes. B. ¿Qué efectos tendrán las nuevas instalaciones sobre el tráfico existente y el aparcamiento? C. ¿Atraerán nuevas audiencias por sí mismas? D. ¿Qué viejas instalaciones deben ser vinculadas a las nuevas? E. Describir cómo cada tipo de visitante es dirigido, y por quién, qué ha visto, por dónde ha pasado durante su visita. ¿Cuánto según las premisas? F. ¿Se requerirá la ayuda del personal (guías de recorrido, asistentes de aparcamiento, seguridad, guardarropa, etc.? G. ¿Qué clase de nuevos visitantes se quiere atraer? H. Plan para grupos numerosos, individuales, niños pequeños, gente mayor, impedidos, no angloparlantes, otros. I. ¿Se necesitará organizar reuniones, seminarios, clases, actuaciones, películas? Cuántas y por cuánto tiempo. *III. Museo*. A. Propósito y objetivos. B. Recorrido proyectado. C. Guiado o no guiado. D. Materiales disponibles y requeridos. E. Exposiciones temporales o especiales. F. Programas de apoyo. G. Estudio de mercado, relaciones públicas, promoción. *IV. Presupuestos y programas*. A. Planificación. B. Construcción. C. Operaciones. D. Coste de programas. *V. Proyecto de gestión*. A. Plantilla. B. Consejeros.

VI. Actuaciones de la plantilla. A. Mantenimiento. B. Seguridad. C. Pormenores. D. Administrativas. E. Otros (especificar).

218 Sobre la deterioración fotoquímica de los objetos hemos tratado en el apartado *Preservar y conservar*. Además de la *conservación* y la *seguridad* de los objetos, son muy importantes los aspectos de *evaluación* y *mantenimiento* de una exposición.

219 Con independencia de que sea permanente o temporal. G. Ellis Burkaw dice «que la exposición temporal, o exhibición, difiere de la exposición permanente en el número de directrices a añadir sobre el asunto del tiempo. En primer lugar, aquélla ordinariamente emplea una mayor medida de lo que yo llamo «muestra de negocios» (*op. cit.*, pág. 129).

220 MATTHEWS, Geoff, *Museums and Art Galleries*, Oxford, Butterworth Architecture Design and Development Guide, 1991, pág. 78.

221 *Ibídem*. En el *Esquema interpretativo y estrategia de comunicaciones*, Matthews incluye: 1. Declaración de propósitos y objetivos. 2. Cronología y/o conjunto de temas y/o sistema de clasificación. 3. Estrategia de comunicaciones; publicidad, investigación, educación y programas de la exposición. 4. División de las colecciones por disciplinas interpretativas, material, cultura, etc. En *Instalaciones interiores*: 1. Visión de ángulos, cambios en el nivel del suelo, alturas de los soportes/plintos de la muestra. 2. Alturas del muro y techos. 3. Iluminación. 4. Mantenimiento, accesos de la exposición. 5. Estéticas: escala, proporción, color, textura, detalle de estilo, yuxtaposición de piezas, etc. (colocación neutral, de época, nueva). Y requiere la combinación de los siguientes elementos: 1. Pieza(s) de las colecciones del museo. 2. Anclajes, montaje, soportes, plintos. 3. Preservación: protección de partes vulnerables/ móviles, cerradura, alarma, barreras, acristalamiento, termohigrómetro (las exposiciones deben tener material amortiguador contra los cambios de la humedad relativa). 4. Iluminación: integral, remota; continua, control de consumidor/ contador (las exposiciones sensibles requerirán controles dominantes sobre la dosificación de la luz, particularmente IR y UV –infrarrojos y ultravioletas). 5. Información interpretativa en la forma de: a) comunicación pasiva: rótulo, gráfico; b) comunicación activa: banda de sonido automática/continua, gráfico animado, presentación audiovisual o ingenio cinético; c) comunicación reactiva: control de uso (botón de pulsión, almohadilla de presión, interruptor de inmediación, etc.), sonido, animación, audiovisual o cinetismo; d) comunicación interactiva: tecnología educativa, ingenios de microprocesadores controlados, base de datos *on-line*, etc. Al referirse a las *Instalaciones exteriores*, Matthews anima a integrar el proyecto con el paisaje, resaltando la importancia que tienen los panoramas de exposiciones en el exterior por razones estéticas: disposición, bocetos, fotografías. Y recuerda la protección y seguridad de la exposición, que debe ser visible desde un punto de control. (*Cfr.* págs. 78-79, donde aparecen también los esquemas reproducidos.)

222 *Proxémica* es la disciplina que estudia la percepción y uso del espacio humano como elaboración especializada de la cultura. Trata de la noción de distancia fuera del campo de la conciencia. La manera que tiene el hombre de estructurar el tiempo y el espacio constituye una forma de comunicación común a todos los miembros de una cultura de un modo tácito e implícito. Los autores que han trabajado en este campo pertenecen a la Escuela de Palo Alto, California, cerca de San Francisco, y a otros lugares de los Estados Unidos como Filadelfia. Trabajan en la Teoría de la Comunicación, desde la Antropología y la Sociología a la Psiquiatría. En Palo Alto trabajan Bateson, Jackson y Watzlawick, especialmente. En Filadelfia, Birdwhistell, Scheflen, Sigman. Como independientes pueden citarse Hall y Goffman. Bateson, Birdwhistell, Sigman, Hall y Goffman trabajan en Antropología; Jackson, Watzlawick y Scheflen en Psiquiatría. (*Cfr.* HALL, J., *La dimensión oculta*, Madrid, ed. Siglo XXI, 1977; HALL, *La proxémica (De la nueva comunicación de Winkin)*, Barcelona, Kairós, 1984. SOMMER, *Espacio y comportamiento individual*, Madrid, Instituto de Administración Local, 1974. KNAAP, *La comunicación no verbal*, ed. Paidós, 1980. DAVIS, F., *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza ed., 1981.)

En este sentido, tendrán que estar presentes las sugerencias de especialistas, y la de tratadistas como ARNHEIM, R., *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1976; *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1979, etc. KEPES, G., *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Infinito, 1976. LURIA, A.R., *Sensación y percepción*, Barcelona, Fontanella, 1978. VILLAFA—E, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide,1990; o WERTHEIMER, M., *Principios de organización perceptual*, Buenos Aires, ed. Tres, 1960; etc.

223 Los griegos ya descubrieron la justa proporción o la sección áurea y el número de oro. Los pitagóricos llegaron a concretarlo prácticamente. Puede enunciarse así: Un segmento queda dividido en dos partes bien proporcionadas cuando la *relación de la menor a la mayor es la misma que la de ésta al total*. El centro de interés de un lienzo, por ejemplo, no es el punto geométrico o simétrico del cuadro, sino el resultante del cruce de dos coordenadas que parten de los lados mayor y menor del cuadro (horizontal y vertical). Al multiplicar la totalidad de un segmento por la fracción 0,618 se obtiene la parte mayor del fragmento. (El centro de interés del famoso cuadro de

Goya *Los fusilamientos de la Moncloa* (1814) que expone el Museo del Prado, en Madrid, es el personaje de la camisa de blanco resplandor y brazos extendidos: marca el punto de interés dramático de la obra y coincide con el centro de la sección áurea.)

224 El criterio más acertado en la colocación y presentación de los objetos es el que nace del conocimiento perfecto de ellos: no solamente de su naturaleza y función, sino también de la intención confirmada del autor al crear la obra. O de la finalidad de carácter sociocultural que ha asumido históricamente, si no se conocen ni el autor ni especiales intenciones museográficas. Para Ernst Neufert, «las dimensiones del local de exposición dependen del tamaño de los cuadros. El ángulo visual normal en el hombre es de 54°, o sea de 27° por encima de la línea horizontal de la vista, lo que para una distancia de observación de 10 m da una altura del borde superior del cuadro de 4,5 m sobre la visual horizontal. El borde inferior del cuadro no debe quedar a más de 70 cm por debajo de la visual horizontal. Sólo cuando se trata de cuadros muy grandes se rebasarán estos límites, comprendiendo desde el mismo zócalo hasta un punto superior a la visual de 27°. Los cuadros pequeños se cuelgan con su centro de gravedad (horizonte del cuadro) a la altura de la vista.

Superficie de pared por cuadro: 3-4 m^2

Superficie de suelo por escultura: 6-10 m^2

Superficie de vitrina para 400 toneladas: 1 m^2».

[Ernst NEUFERT, *Arte de proyectar en arquitectura* (Berlín, 1936). Barcelona, Gustavo Gili, 1983, 13ª ed., 8ª tirada, 1991, pág. 486].

225 Además del espacio autónomo y la posibilidad de circular a su alrededor, las esculturas convencionales presentan numerosas variantes de instalación: en el suelo, sobre una plataforma, sobre plintos, podiums... En hornacinas, peanas, ménsulas, repisas, vitrinas... En soportes fijos o móviles (rotatorios). Las nuevas propuestas artísticas de los «montajes», las llamadas «piezas» múltiples, o las «instalaciones» requieren el seguimiento fiel del «proyecto» del artista para su presentación adecuada.

226 Otras obras de arte, como los dibujos, grabados, fotografías, acuarelas, etc.; es decir, con soportes de papel o magnéticos (como los negativos fotográficos, las películas cinematográficas o los vídeos), así como requieren una conservación especial, también necesitan técnicas expositivas particulares. Las obras sobre papel deben llevar un enmarcado especial, «passepartout» y cristal para exponerlos en muro o paneles, en mesetas, vitrinas, atriles... Y para conservarlos en portafolios y carpetas, etc., en anaqueles y archivos adecuados. Cabinas y salas para su proyección, etc.

227 KLEIN, L., *op. cit.*, pág. 110.

228 Sabemos que la luz es el resultado de la energía que se libera cuando los electrones pasan dentro del átomo de una órbita a otra. Esta energía es la causa necesaria para conseguir que un cuerpo se ponga incandescente, condición indispensable para que emita luz. Lo que provoca que la energía lumínica vaya siempre acompañada de la energía calorífica. La luz se propaga en ondas concéntricas que irradian en todas direcciones, debilitándose a medida que se alejan de la fuente luminosa. La luz es una pequeña parte del espectro electromagnético. Al atravesar un prisma, el rayo lumínico se descompone en un espectro visible, que va del violeta al rojo. Graduados según su longitud de onda, resultan así: Rojo (longitud de onda más larga): 0'760 micrones. Anaranjado: 0'656 micrones. Amarillo: 0'589 micrones. Verde: 0'527 micrones. Azul: 0'486 micrones. Añil: 0'431 micrones. Violeta: 0'397 micrones. Cuando un objeto es iluminado por el sol, la lámpara incandescente o el tubo fluorescente, se encuentra sometido al mismo tiempo a radiaciones ultravioletas, infrarrojos y visibles. Para la protección de los objetos en un museo debe intentarse eliminar las radiaciones ultravioletas (UV) y reducir las infrarrojas y visibles.

229 STANIFORTH, S., *Environmental conservation*, en el cit. *Manual of Curatorship*, pág. 193.

M. A. RODRÍGUEZ LORITE insiste a este respecto en que la iluminación «requiere un proyecto específico que se apoye en tres criterios esenciales: la conservación de las obras, el respeto y realce del espacio arquitectónico y la comodidad visual del observador». (*Cfr.* «La luz en el museo», en Iñaki DÍAZ BALERDI (Coord.), *Miscelánea museológica*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994, págs. 239-242.) Por su parte, I. GARCÍA FERNÁNDEZ mantiene que «el diseño e instalación de sistemas de iluminación dentro de áreas de exposición tiene que ver fundamentalmente con el control de la luz desde el punto de vista estético teniendo en cuenta su capacidad para producir procesos de deterioro». (En su Tesis *cit. La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*, pág. 165.)

230 Los dos tipos de iluminación, natural y artificial, suelen combinarse en la mayor parte de los museos. La iluminación *natural* elimina gastos, pero es más variable y fuerte. Común en los museos antiguos, ha sido de hecho reivindicada e implantada en nuestros días por arquitectos ilustres. Presenta tres variantes: la lateral, utilizada en las colecciones privadas; la cenital, comenzó a utilizarse en el siglo XVIII y fue la preferida de los museos construidos en el s. XIX. Inconvenientes de la cenital son la sensación de claustrofobia en algunos visitantes, y se proyecta o refleja en suelos, vitrinas y obras. La diagonal es una combinación de luz lateral y cenital

difusa y no directa. De la iluminación *artificial*, la más conveniente y suave es la parecida a la luz natural del norte, calidad día. Son la tecnología y las investigaciones en luminotecnia las que deben proporcionar a los museos las formas y lámparas más adecuadas para su buena utilización. (*Cfr.* tablas sobre lámparas: KLEIN, págs. 94-94; THOMSON, G., 174-175.)

Dentro de esta doble distinción, recordemos que, si a tenor de los aspectos técnicos de la iluminación, hay que considerar la «temperatura de color» y el «índice de reproducción cromática», dentro de los tipos de iluminación debemos tener en cuenta la naturaleza de la luz natural o luz del día, y tanto las variedades de la iluminación artificial más convencionales (lámparas incandescentes, de descarga de alta presión, de vapor de mercurio y de halógenos metálicos; de vapor de sodio, o las fluorescentes...) como las provenientes de las nuevas tecnologías: la fibra óptica, y la iluminación con películas (*films*) prismáticas. (*Cfr.* GARCÍA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, págs. 165-278.)

Sobre la iluminación de obras tridimensionales es interesante el escrito de Eduardo FORGUERA CABEDA «El alumbrado de esculturas. Un estudio experimental en Premisa», en el *cit. Miscelánea museológica* (1994), págs. 243-259.

231 *Cfr.* CASAL LÓPEZ-VALEIRAS, J.M., «La luz como agente degradante en el museo», en *Electra*, Madrid, 1988, núms. 29 y 30, págs. 3-33; y la bibliografía citada al respecto en el epígrafe *Preservar y conservar*.

232 Estas recomendaciones tienen por finalidad aminorar el deterioro que la luz produce en los objetos sensibles del museo o de otros centros análogos. En la iluminación artificial, la luz emitida por las lámparas incandescentes contiene excesiva energía y se va hacia el extremo rojo del espectro. Las fluorescentes, una luz azulado-verdosa, en cambio. Aspectos que deben tenerse en cuenta tanto para la conservación como para la contemplación de los objetos en un museo.

233 THOMSON, G., «A new look at colour rendering, level of iluminance and protection from ultraviolet radiation in museum lighting», en *Studies in Conservation*, Londres, núm. 6, 1961. (*Cfr.* su obra *The Museum Environment*, cit., págs. 10-13, 20, 166, 177).

234 ICCROM *Conservation dans les musées: éclairage*, International Centre for Conservation, Roma, 1975, pág. 31.; The Chartered Institution of Buildings Services (CIBS). *Lighting Guide. Museums and Galleries*, London, 1980, pág. 13; Commission Internationale de l'Eclairage (CIE), *Guide on interior lighting*, Viena, 2a. ed. Central Bureau of the CIE, 1986, pág. 82; Centre d'Information de l'Eclairage, *Eclairage des musées et galleries d'art. La présentation des objects*, París, 1987, pág. 1; Association Française de l'Eclairage, *Recommendations relatives à la éclairage interieur*, 10ª ed., París, Lux, 1977, pág. 14; Standars Association of Australia, AS 1680-1976, *Code of Practice for interior lighting and visual environment*, North Sidney, 1976, pág. 54.

235 CASAL LÓPEZ-VALEIRAS, J.M., art. cit. pág. 25.

236 KAUFMAN, J. y otros., IES. *Lighting handbook. Application volume*, Nueva York, 1987, págs. 7-34.

237 En *The Hampton site extension lighting considerations*. Preprint, «A Conference on lighting in museums, galleries and historic houses», Bristol 9/10-IV-1987.

238 En la *op. cit. La Muséologie selon...*, pág. 213, se extracta de la obra *La lumière et la protection des objects et spécimens exposés dans les musées et galeries d'art* [Association française de l'éclairage et ICOM, París, 1971], un cuadro sobre la iluminación, cuyas tres columnas atienden: *Categorías de objetos expuestos* (tres tipos: poco sensibles, sensibles y muy sensibles), *Fuentes de luz recomendadas o admitidas* (fluorescentes, incandescentes, pequeños proyectores, luz natural controlada...) e *Iluminaciones aceptables* (no pasar de 300 lux para el primer grupo de objetos, si no es necesario; máximo de 150 lux a 180 en servicio para los segundos; y no más de 50 lux para el tercer grupo).

239 Laurence ALLEGRET analiza en su obra *Musées* (París, Editions du Moniteur, 1987) *La iluminación. Problema específico*. La natural en: Museo de Arte e Historia de Friburgo (de Michel Waebery Pierre Zöelly, 1981); The Menil Foundation (Renzo Piano, 1987); Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (Rafael Moneo, 1986); Museo Josef Albers, en Bottrop (Barnhard Küppers, 1983); Aerospace Hall (Museum), de Los Ángeles (Frank O. Gehry, 1984); Museo Arqueológico de Arlés (en proyecto 1984, de Henri Ciriani); Extensión de la National Gallery de Washington (de Ieoh Ming Pei, 1978); Museo de Arte Moderno del Norte, en Villeneuve-d'Ascot (de Roland Simounet, 1983); Museo de Arte Moderno de Louisiana, Humleboek (de Jorgen Bo y Vilhelm Wohlert, 1982). La artificial en: Museo Ken-Domon, en Sakata (de Yoshio Taniguchi,1983); Museo de la Estampa, en Matsumoto (de Kazuo Shinohara, 1982); págs. 110-111.

240 *Cfr.* CASAL LÓPEZ-VALEIRAS, J.M., *Pinacotecas: iluminación y conservación de los cuadros./Art Museums. The Illumination and Conservation of Paintings*, en *Informes de la Construcción*, Madrid, Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, CSIC, mayo-junio, 1988, págs. 17-46.

241 Sólo a nivel de mera orientación, los objetos bidimensionales instalados sobre muro/paneles admiten: una iluminación ambiental natural controlada (filtros anti-UV, cortinas, etc.); o bien una atmósfera lumínica ambiental (natural + artificial) de luz difusa sobre el muro, y luz puntual adecuada; o iluminación in-

directa artificial (bañeras) difusa, o con proyectores adecuados. En los sistemas de carriles, focos o instalaciones mixtas (luz natural + artificial) controladas, hay que evitar que los aparatos instalados en los raíles electrificados rompan la estética del espacio (techo) y adquieran excesiva importancia visual. Los objetos tridimensionales –un bronce o un mármol, por ejemplo– se resaltan con luz rasante y enfocando otros focos sobre el muro o panel trasero –evitando teatralidad efectista– además de luz ambiente. Debe evitarse tanto la multiplicación del claroscuro como el aplanamiento de los volúmenes. En la cerámica y el vidrio: combinar luz general con enfoques concretos. Las vitrinas requieren, junto con un diseño específico (*cfr. Museum*, vol. 2, núm. 146, 1985, dedicado a las *vitrinas*), procedimientos especiales de iluminación. El control de la temperatura en ellas, y la calidad de su iluminación –el desarrollo tecnológico propicia constantes innovaciones, como la «fibra óptica»– pueden llegar a ser una exigencia crítica. Otros objetos específicos –instalaciones, montajes, vídeoinstalaciones...– exigen también procedimientos especiales.

242 Véanse sus numerosos *Estudios y documentos de educación* publicados, fruto de sus reuniones y seminarios.

243 Recordemos lo tratado al respecto en el cap. I de este libro.

244 Véase la nota 8 del cap. I.

245 *Cfr. ICOM News*, núm. 3, vol. 21, noviembre 1968.

246 En 1958 había tenido lugar el ya citado *Seminario regional de la UNESCO sobre la función educativa de los museos*, celebrado del 7 al 30 de septiembre en Río de Janeiro, bajo la responsabilidad de Georges Henri Rivière, entonces Director del ICOM. [Importantísimo para los países en vías de desarrollo, y sobre todo para la América Latina, sus actas fueron publicadas en el núm. 38 de los «Estudios y documentos de educación», París, UNESCO, 1961.]

247 Celebrada del 17 al 20 de octubre en Ditchley Park, Oxfordshire, Inglaterra, el Informe manifiesta respecto de la 'Educación' lo que sigue:

«Los museos de arte colaboran con la sociedad simplemente con su existencia. La exposición de obras de arte es en sí misma educativa. Los museos pueden extender su esfuerzo educativo por otros medios recordando siempre que el primer interés es el contacto directo entre el espectador y la obra de arte. Las actividades educativas no deben dirigirse solamente hacia la información; también deben estimular la curiosidad.

El principal propósito de un museo es ofrecer a los visitantes la posibilidad de establecer un diálogo interrogativo con una reacción activa hacia las obras de arte.

La presentación de obras de arte a una sociedad irregularmente informada sobre historia, religión y otros aspectos de la cultura deberían ser cuestiones de interés para los museos.

La mayoría de los museos poseen valiosas colecciones de estudio y deben protegerse. Si las obras no pueden enseñarse, durante temporadas deben cederse, al menos algunas de ellas, a otras instituciones públicas debidamente capacitadas. No aprobamos la cesión de obras de arte de los museos a oficinas o lugares donde no pueden ser protegidas adecuadamente y donde el público mayoritariamente no puede tener acceso». («Final Report of the European-American Assembly on Art Museums», en *Art Museums: A European-American View*, London, The British Museum, The American Assembly Columbia University, 1975.)

248 Véase el cap. III, especialmente los apartados «Crisis y replanteamiento (1968-1977)» y «En la sensibilidad postmoderna de una situación conocida como postindustrial».

249 Junto a las experiencias de países como los Estados Unidos ya desde los años veinte, pero sobre todo a partir de 1960 –el MOMA de Nueva York recibía entonces más de 300.000 escolares al año–, otros centros como el Museo de los Niños de Marsella (1968), con su Museobús; el Children Museum de Brooklyn, en Nueva York, con actividad en plenitud de efectividad; o las experiencias de la Sala Pedagógica del Museo Nacional de Cuba, en La Habana (también, a partir de 1968), han corroborado y corroboran la importancia de estos centros en la educación infantil. [Se hace inevitable citar las mejores experiencias realizadas en este sentido en diversos países del mundo, y recogidas por Ulla Keding OLOFSSON, Gral. Editor, en *Museums and Children*, París, UNESCO, 1979. En español: *Los museos y los niños*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.]

250 Toda esta problemática fue estudiada en profundidad, como decimos, en el «Coloquio» citado de Leningrado/Moscú, de 1968. Resumimos el contenido de los nueve apartados y veintinieve puntos de sus conclusiones de la siguiente manera:

A) Consideraciones y recomendaciones generales

1. La acción cultural y educativa de los museos, una de sus misiones esenciales, a llevar a cabo en unión con otras instituciones educativas y culturales.

2. Evolución del museo de acuerdo con los cambios de la sociedad y el progreso.

3. Siendo el museo mirador y factor del desarrollo de la sociedad, debe adaptarse a sus cambios y transformarse a sí mismo. También su acción educativa y sus métodos deben evolucionar.

4. Cita las conclusiones del Coloquio de París de 1964 sobre «Papel educativo y acción cultural de los museos» (El Museo debe enseñar; enseñar al visitante a ver, desarrollar su sensibilidad, ayudarle a comprender...), y las del Comité

del ICOM de 1965, en las que se invita a crear en cada país grupos nacionales de trabajo para la educación en los museos. Asimismo, las directrices de la UNESCO, pubicadas en *Museum*, vol. XXI, núm. 1, 1968.

5. Responsabilidades de las autoridades a introducir la integración progresiva de los museos en las estructuras nacionales y locales, y conceder a aquéllos los medios para desarrollar su acción educativa. Se hace eco, al propio tiempo, de la necesidad de un trabajo coordinado de sociólogos, psicólogos y educadores, indicada ya en el Coloquio de 1964.

B) Definiciones

6. Definición de educación desde el ángulo del museo: La educación es la acción que, por la adquisición de los conocimientos y la forma de la sensibilidad, sirve al enriquecimiento del visitante, cualquiera que sea su nivel social y cultural, su edad y su origen.

Señala las funciones de base de los museos: recoger, estudiar, conservar y presentar los elementos del patrimonio natural y cultural. Éstos son los soportes imprescindibles de la acción cultural y educativa de los museos.

C) Formas y métodos

7. La acción educativa se ejerce en el museo y en el exterior del museo. Ella debe ser siempre la causa de los programas concertados con los usuarios, en función de sus necesidades. Y debe estar coordinada con la acción de las instituciones de vocación educativa (centros de enseñanza, centros culturales, etc.).

8. Utilización de las nuevas técnicas de enseñanza, especialmente aquellas que impliquen el uso de los medios audiovisuales, y aquellos que llamen a la participación activa del individuo, visitante aislado o miembro de un grupo.

9. La acción del museo se ejerce sobre un público variado, en nombre de su nivel cultural y en nombre de su motivación. El visitante puede estar solo o en grupo. En cada caso deberá aplicarse un método adecuado, acudiendo a la experiencia de sociólogos y psicólogos, y también a la experiencia nacida en el seno del museo. El ensamblado de estos métodos constituirá una verdadera pedagogía del museo.

D) Museo y escuela

10. La acción educativa del museo debe adaptarse al nivel del público escolar y a las necesidades de la enseñanza. El personal debe estar preparado tanto en el trabajo del museo como de los métodos pedagógicos en uso, y también en el conocimiento de su público: psicología, edad, nivel escolar.

11. En el método de las visitas «acompañadas», conviene recurrir a todas las formas de participación activa del visitante escolar, que permitan inculcar el valor de la acción estimulante del contacto con el objeto original, el educador no intervendrá más que en la indispensable iniciación (ya posiblemente impartida en la escuela) y para la animación de la visita.

12. La información de los enseñantes sobre las posibilidades ofrecidas por el museo debe comenzar en los tiempos de su formación (en las escuelas normales, especialmente).

E) El museo, centro cultural

13. En el seno de su comunidad, el museo debe ser un centro cultural vivo y dinámico, sin pretender ser él «solo» centro cultural.

14. No conviene olvidar que son las colecciones de objetos y documentos las que constituyen la originalidad del museo y su razón de ser. La acción cultural en el museo debe, antes que nada y preferentemente, aplicarse a las colecciones que posee. Otras actividades de otro orden (música, teatro, danza, cine, etc.), conservando su carácter complementario. Éstas se realizarán de manera que permitan al público gozar al máximo de los objetos.

15. Si existe en la comunidad un centro cultural, el museo deberá participar en la gestión y animación de aquél, y velar por la coordinación de las actividades respectivas (exposiciones, conferencias, sesiones cinematográficas, actividades creativas).

16. En la ausencia de un centro cultural, el museo debe unir sus esfuerzos a otros órganos de acción cultural en una meta complementaria.

17. Si el museo, sea de ciencia o de arte, es la única institución cultural de la comunidad, es necesario o al menos aconsejable, que se adapte al conjunto de las necesidades culturales del público, creando las estructuras más satisfactorias.

F) Formación del personal

18. El principal responsable del museo no debe ser necesariamente un pedagogo. Deberá tener nociones de psicología y pedagogía, y alguna experiencia en métodos modernos de enseñanza. Es deseable que tenga una formación universitaria y que tenga un cierto grado de especialización en alguna de las disciplinas del museo (arte, ciencia, arqueología, etc.), pero no es obligatoriamente necesario que sea un «selecto» entre los miembros del personal científico.

19. El personal responsable de los servicios educativos deberá trabajar en estrecha unión con sus colegas de otros departamentos del museo, deberá ser llamado por sus conocimientos de psicología y sociología, en lo que concierna a los problemas de exposición o de todos los otros problemas relativos al público.

20. A este fin, será deseable que los especialistas de la museología y de la investigación sean, en el curso de sus estudios, puestos al cuidado de los problemas relativos a la educación.

21. Si la educación en el museo quiere ser plenamente eficaz, debe establecer un intercambio permanente de puntos de vista entre el educador escolar y el educador del museo. El primero debe apreciar la naturaleza de la contri-

bución del museo a la educación en general y a la enseñanza escolar en particular. El segundo debe estar al cuidado de los métodos y metas de su colega en la escuela.

22. Los museos deben, siempre que puedan, desarrollar una acción educativa, aunque no estén dotados de un personal encargado de la educación, como sería deseable.

G) Percepción

23. Es importante estudiar ciertos aspectos de la psicología de la percepción que están interesados directamente con la educación en el museo. Problemas que afectan a la presentación, a todas las categorías de museos y a todos los departamentos del museo. Pero es el educador del museo quien tiene la responsabilidad de conocer estos problemas y de aconsejar a sus colegas... Ciertos puntos podrán ser estudiados con provecho; por ejemplo, la facultad y el grado de atención y comprensión de los diferentes grados de edad, el valor relativo de la palabra escrita, hablada o registrada, para estimular la vista y ayudar la comprensión; ¿La percepción es alentada por los métodos activos de participación, tales como la manipulación de objetos especialmente hechos y perparados para ella?

24. La percepción está entrañablemente unida a la estética. Las dos plantean problemas fundamentales de conocimiento, contemplación y creación, problemas que no están limitados a una disciplina ni a un tipo de museo, sino que son inherentes a la psicología de la imaginación y de la comprensión.

H) Métodos técnicos

25. Los auxiliares audiovisuales (el film, la TV, las proyecciones fijas) son, en general, los que facilitan la comprensión del museo al público; son una atracción continua no desdeñable para este fin. Deben ser considerados, no por sí mismos; son un atraso salvo en el caso en que su valor y su ser son en sí un objeto original, sino porque ellos incitan a niños y a adultos a venir al museo y ver mejor los originales.

26. La experiencia del cine ha demostrado que era indispensable para guiar y orientar a los cineastas en la manera de ofrecer un fin que sea verdaderamente un instrumento educativo. Para conseguir esta meta, deberá haber cooperación estrecha entre el cineasta, el experto del objeto tratado y el educador, a fin de determinar el aspecto bajo el que tratar al sujeto.

27. Es importante que en los medios audiovisuales el educador del museo tenga una cierta competencia en los problemas del film, de la TV etc., a la vez que un punto de vista de la producción y de su utilización.

28. El museobús juega un papel importante al servicio de las poblaciones que no pueden fácilmente acceder al museo. Las experiencias en diversos países y especialmente en la India, muestran cómo el museobús puede contribuir efizacazmente a la educación, más particularmente en las zonas rurales. Gracias a esto, las demostraciones y una cierta iniciación pueden ser dados sobre sujetos de interés práctico, como la electricidad o los modernos auxiliares de la vida cotidiana; la propia exposición puede ser significada por su film o por una discusión sobre el mismo sujeto.

I) Acción internacional

29. Se recomienda una cooperación internacional a todos los niveles. No solamente a través de los cauces de la UNESCO y del ICOM; sino que es conveniente y necesario un intercambio de experiencias e innovaciones entre las distintas instituciones museísticas entre sí. («Coloquio sobre el papel educativo y cultural de los Museos», en *ICOM News*, vol. XXI, núm. 3, noviembre de 1968.)

El convencimiento y la dedicación de algunos pensadores, psicólogos o pedagogos de renombre (como John Dewey, Jean Piaget o Paulo Freire, etc.) a las posibilidades educadoras del patrimonio de los museos –del artístico, en particular–, han venido acompañados de una importante bibliografía especializada. Resaltamos, entre un numeroso repertorio: ABBEY, D.S. y CAMERON, D.F., *The museum visitor: 1– survey design; 2– results; 3– supplementary studies*, Toronto, Royal Ontario Museum, 3 vols.,1959-1961. ADAM, T.R., *The museum and popular culture*, New York, American Association for Adult Education, 1939. CHADWICK, A.F., *The role of the museum and art gallery in community education*, Nottingham, University of Nottingham, 1980. AA.VV. *Museums are for people*, Edimburgo, Scottish Museums Council, 1985. HARVEY, E.D. y FRIEDBERG, B. (eds.) *A museum for the people*. Seminar on Neighborhood Museums, Brooklyn, Nueva York, 1969. – ICOM, *The museum in the service of man: today and tomorrow: the museum's educational and cultural role...*, París, ICOM, 1972. – UNESCO, *Museums, imagination and education*, París, 1973. PITMAN-GELLES, B., *Museums, magic and children: youth education in museums*, Washington, D.C., Association of Science-Technology Centers,1981. ZETTERBERG, H.L., *Museums and adult education*, London, Evelyn, Adams and Macklay for ICOM, 1968 (N. del A.).

251 Especialmente en el epígrafe 4.4. Museos, patrimonio y comunidad.

252 Susan M. PEARCE, *Museum Studies in Material Culture*, Leicester University Press, 1989, pág.1.

253 Un estudio adecuado al respecto es el publicado por Ángela GARCÍA BLANCO, *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, 171 págs., il., bibl. En el sumario se aprecian fácilmente los pasos y elementos que configuran este proceso, desarrollado con claridad. Lo sintetizamos así: I. Una utilización didáctica del museo, el descubrimiento de la cultura material. *¿Qué es cultura material?*

Objeto de cultura material. II. El museo instrumento pedagógico. La visita escolar al museo. *Condiciones en que se realiza la visita escolar al Museo.* III. Cómo hacer la visita al Museo activa y participativa. *Distintos modos de acercarse a los objetos.* IV. Material didáctico. Análisis de algunos modelos. Publicaciones cuyo objetivo es informar. Material didáctico específico para alumnos.

254 GARCÍA BLANCO, A., *op. cit.*, pág. 7.

255 La atención y estudios sobre el público han adquirido un incremento notable en las últimas décadas. Desde una perspectiva de la nueva museología, es interesante destacar la revista *Public & Musées. Revue International de Muséologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, France, que viene publicándose desde mayo de 1992. Entre los españoles, debemos resaltar algunos autores por los estudios y actividades que vienen desarrollando en los diversos campos relacionados con el museo y el público. Además de la didáctica (con aportaciones de Ángela GARCÍA BLANCO, Margarita De los ÁNGELES, Isabel CARIDE VARALLA, Pilar CALDERA, José Luis JORDANA LAGUNA, Pilar LÓPEZ GARCÍA-GALLO, Carmen PADILLA MONTOYA, María de los Ángeles POLO, María Dolores RAMÍREZ MITTELBRUNN o Pilar ROMERO de TEJADA, etc., por citar sólo algunos), son destacables los trabajos sobre psicología y aprendizaje (de Juan Ignacio POZO MUNICIO), investigación sobre el público, evaluación (del equipo Mikel ASENSIO y Elena POL, de Eloísa PÉREZ SANTOS o de GARCÍA BLANCO), de interpretación de textos escritos en el Museo (de Emilio SÁNCHEZ MIGUEL), etc. Estudios que aparecen en libros y diversas publicaciones especializadas, catálogos de exposiciones o Actas de las Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural de Museos, que vienen desarrollándose en España desde 1980. (*Cfr.* la *Bibliografía* en sus apartados correspondientes.)

256 El primer análisis sistemático del visitante mediante la observación se realizó en los EE. UU. de América en 1930. Los primeros estudios realizados sobre este tema en España tuvieron lugar en la *Conference International des Musées*, celebrada en Madrid en 1934, organizada por la Oficina Internacional de Museos de la Sociedad de Naciones. Hasta 1968 no apareció otro estudio.

257 Juan Ignacio POZO*, profesor del Departamento de Psicología Básica de la Universidad Autónoma de Madrid, destaca como aspectos psicológicos del visitante las barreras motivacionales, espaciales, emocionales y comprensivas. Fijamos nuestra reflexión sobre el tema y reproducimos básicamente, como una síntesis de interés, su escrito «*Lo que muchos profesores están deseando saber sobre el aprendizaje y nunca saben a quién preguntar*».

Introducción. Cuatro preguntas básicas sobre enseñanza.

a) *Qué* contenidos disciplinares queremos que las personas aprendan. La materia que lo estudia es la Epistemología y la disciplina científica correspondiente.

b) *A quién* van dirigidos esos contenidos. La materia que lo estudia es la Psicología del profesor y la Psicología del alumno: desarrollo cognoscitivo, desarrollo afectivo y aprendizaje.

c) *Cómo* se aprenden esos resultados que queremos lograr: atendiendo a los recursos, métodos, y estrategias de enseñanza que intervienen. La materia que lo estudia es la didáctica específica.

d) *Dónde, cómo y cuándo* se aprende: condiciones que debe reunir la organización escolar y educativa y contenido social de la enseñanza. La materia que lo estudia es la Sociología de la educación y organización escolar.

¿Qué es el aprendizaje?

Podemos decir que se produce *aprendizaje* cuando hay un cambio relativamente permanente en la conducta o en los conocimientos de una persona como consecuencia de la experiencia. Los cuatro rasgos que caracterizan el aprendizaje son: a) Para que haya aprendizaje debe haber un *cambio*, una diferencia entre el estado inicial y el estado final. Cambio que no debe ser evaluable. b) Los cambios inducidos deben ser relativamente *permanentes*. Lo más eficaz es generar aprendizajes significativos, relevantes para la vida del que aprende. c) La enseñanza busca *cambio* de conocimientos, de habilidades, afectivos, actitudinales... d) El aprendizaje requiere de *experiencia previa*; de hecho, se aprende como consecuencia de la práctica. Lo esencial para que alguien aprenda algo es proporcionarle las experiencias adecuadas.

Por *enseñanza* entendemos el conjunto de decisiones que se toman con el fin de planificar actividades para que ciertas personas aprendan ciertas cosas. Estos aprendizajes producidos por la enseñanza o la instrucción difieren del resto de aprendizajes que se producen de modo no reglado o no deliberado en la vida cotidiana.

Elementos componentes de una situación de aprendizaje (Cagné, 1985)

1. *Resultados*:	2. *Procesos de aprendizaje*:	
– actitudes	– atención	
– destrezas motoras		memorística
– información verbal	– adquisición	
– conceptos		significativa
– estrategias cognoscitivas	– recuperación	
– motivación	– transferencia	

3. *Condiciones*:
– del alumno – de la tarea – del contexto escolar

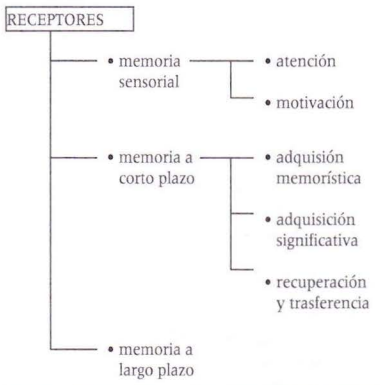
* Escrito entregado a los alumnos y desarrollado junto con otros temas de Psicología del Aprendizaje aplicados a las exposiciones y museos en el *magister en Museografía y exposiciones* de la Universidad Complutense de Madrid, en el curso académico 1995-1996.

– *Actitudes*: se pueden definir como tendencias de acercamiento o de rechazo con respecto a algo, que se traducen en predisposiciones o prejuicios que determinan la conducta de las personas.
a) Actitudes con respecto a su propia materia.
b) Actitudes con respecto al aprendizaje, al estudio y al conocimiento.
c) Actitudes sociales.
– *Información verbal*: es algo que el alumno debe aprender literalmente, de un modo reproductivo; no es necesario comprender. El alumno debe hacer una copia exacta y almacenarla en la memoria. El proceso empleado es la repetición que da lugar a la automatización.
– *Conceptos*: una persona adquiere conceptos cuando es capaz de dotar de significado a la información que se le presenta, cuando comprende, es decir, cuando es capaz de traducirlo con sus propias palabras.
– *Estrategias del aprendizaje*: relacionadas con los procesos o métodos. Hacer del alumno un aprendiz eficiente, capaz de controlar y planificar su propio aprendizaje. Muy relacionada con los procesos psicológicos, incluiría el dominio de técnicas de recogida y adquisición de información, toma de decisiones y la solución de problemas prácticos, la adquisición de los hábitos de estudio, los recursos mnemotécnicos.
Se aprende a aprender utilizando los recursos y procesos del aprendizaje que están a nuestra disposición.
Otro aspecto del aprendizaje es la importancia que adquieren los fracasos, ya que a partir de estos, se establecen los propósitos, cambios y reflexiones.

258 *Cfr.* SCREVEN, Ch.G. & SHETTEL, P., *Visitor Studies Bibliography ans Abstracts*, Shorewood, WI, ILUS Publications, 3ª ed., 1993.

259 BELCHER, Michael, *op. cit.*, pág. 176. [En la versión en español, pág. 215]. Belcher desarrolla el

Procesos de aprendizaje
según el procesamiento de la información:



tema *El visitante del museo* mediante su atención y estudio del Perfil de los visitantes (datos demográficos) con Ejemplos de descubrimientos; Los que no visitan el museo, Las actitudes y los intereses del visitante, El comportamiento del público (con Ejemplos de descubrimientos), La reacción del espectador, Los espectadores con necesidades especiales: Necesidades físicas, Las necesidades intelectuales y emotivas), Datos antropométricos: Visión y ángulo de visión y La franja visual (págs. 171-196, y 209-218, respectivamente).

260 Un programa comprensivo de todos estos aspectos es el desarrollado por el equipo Mikel ASENSIO y Elena POL, del Departamento de Psicología Básica de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), en el magister en *Museografía y exposiciones* de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) el curso académico 1995-1996, según este esquema: I.1. Las investigaciones sobre el público de los museos. 2. Tipos de evaluaciones en museos. 3.Ámbitos de evaluación de aspectos del público: qué, por qué, cómo, cuándo, quién a quién evaluar. 4. La utilización de cuestionarios en el museo. 5. Estudio de perfiles de público. 6. Práctica sobre el diseño de cuestionarios en museos y exposiciones. II.7. La utilización del espacio expositivo. 8. Diseño de plantilla de observación sobre el uso de unidades expositivas. 9. Discusión sobre las leyes del movimiento de los visitantes por el espacio expositivo. III. 10. La comprensión de los criterios y claves expositivas. 11. La recepción del mensaje expositivo. 12. Tipos de público y comprensión de la exposición: comparaciones entre expertos y novatos. IV. 13. La utilización de mediadores comunicativos en la exposición. 14. El uso de textos en museos y exposiciones. 15. La comprensión de los textos. 16. Diaporama sobre posibles soluciones museográficas para los problemas detectados en los estudios del público: recorridos por museos.

261 Un número monográfico de incuestionable interés es el dedicado a «*Textes et public dans les musées*» por la revista citada *Publics & Musées* (Lyon, nº 1, mayo 1992), en el que aparecen estudios de Julie DESJARDINS / Daniel JACOBI («Les étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques et techniques»), Chandler SCREVEN («Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes»), Denis SAMSON («L'évaluation formative et la genèse du texte»), Hana GOTTESDIENER («La lecture de textes dans les musées d'art»), Marie-Sylvie POLI («Le parti-pris des mots dans l'étiquette: une approche linguistique»), y David UZZELL («Les approches socio-cognoscitives de l'évaluation des expositions»).

262 Emilio SÁNCHEZ MIGUEL, profesor del Departamento de Psicología de la Universidad de Salamanca, al ocuparse de *Los textos escritos en el museo* para el magister en *Museografía y exposiciones* de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), planteó su desarrollo con la explicación de varios puntos previos: I. *Construcción del texto base*. Nociones claves: a) contenidos: niveles de actividad; mi-

croestructura o conexión lineal; macroestructura o idea global. b) forma de organizar los contenidos: superestructura (interrelacionar globalmente las ideas). II. *Acceso a conocimientos previos*: construir un modelo de la situación. III. *Autorregulación*: se crean durante la lectura metas (planificación), se supervisa, detectando e identificando las dificultades y se evalúan los resultados alcanzados. IV. *Elementos para la coherencia lineal* (basado en el trabajo de Bruce Britton). El primer principio es que para facilitar la conexión entre las ideas conviene expresar con las mismas palabras aquellos conceptos que sirven para interconectar las ideas entre sí. Segundo principio: facilitar la labor del lector organizando las partes de cada oración, de tal manera que el lector encuentre primero la parte vieja o conocida –la que especifica dónde conectar esta oración con el resto de su representación mental–, y a continuación la parte nueva, que establece qué nueva información debe ser añadida a esa representación. Tercer principio: facilitar el trabajo del lector haciendo explícitos aquellos conceptos que sea necesario considerar más adelante en el texto. V. *Elementos para la coherencia global*: hallar la diferencia entre dos párrafos, descubrir en qué consiste esa diferencia, cuál de los dos no tiene nada que ver con el resto, qué es lo que les hace iguales y distintos. VI. *Elementos para crear un contexto adecuado* (basado en el trabajo de Isabel Beck). Problemas identificados. Solución. Resultado final de la revisión del texto completo. Comparación entre el texto original y el texto revisado, y evaluar las consecuencias que las mejoras introducidas tengan para el lector.

El esquema con el que desarrolla el tema *Los textos escritos en el Museo* contiene estos epígrafes: 1. La comprensión de los textos. 1.1. La coherencia textual: coherencia local; coherencia global. 1.2. Conocimientos previos y comprensión. 1.3. El texto como acto comunicativo: texto y conversación. 1.4. Cuando no se comprende. 2. Una guía para el análisis de la legibilidad de los textos. 2.1. Cuando los textos presuponen demasiado. 2.2. Cuando los textos carecen de coherencia. 2.3. Cuando los textos no son transparentes respecto de su estructura. 2.4. Coherencia e interés. 3. La elaboración de los textos escritos: recursos y procedimientos. 3.1. El uso de señales y conectores. 3.2. El valor de los títulos. 3.3. La organización de los textos en párrafos. 3.3. El uso de recursos conversacionales.

263 La evaluación de una exposición requiere, al menos, la consideración de estos aspectos: 1. Objetivos. 2. Campos de evaluación. 3. Técnicas y métodos de evaluación. 4. Tipos de evaluación. 5. Interés de los resultados.

264 BELCHER, M., *op. cit.*, pág. 202 y pág. 245, respectivamente.

265 Michael BELCHER habla de la evaluación «naturalista» (o evaluación «informal») y de la evaluación «formal» que «es tan rigurosa como estructurada. Es un enfoque sistemático que busca obtener información objetiva que sea precisa y contrastada. Puede ser cuantificada y estrictamente aprovechable. Tanto la evaluación informal como la formal utilizan técnicas distintas. En general, pueden dividirse en tres categorías: observacional, cuestionarios y entrevistas» (*op. cit.*, págs. 205-206 y 249, respectivamente).

El equipo de evaluación del *magister en Museografía y exposiciones* de la UCM (ASENSIO, GARCÍA BLANCO, POL y PÉREZ SANTOS) desarrolló en el curso 1995-1996 estos temas a partir, entre otros, de los siguientes esquemas:

A) La observación: Procedimiento encaminado a articular una percepción deliberada de la realidad, de forma que mediante un registro objetivo, sistemático y específico de la conducta espontánea y una vez codificada y analizada nos proporcione resultados válidos y representativos. A.1. Unidades de observación *¿Qué observar?*: Continuo de conducta, conductas, Interacciones, Productos de conducta. A.2. Parámetros de medida *¿Cómo observar?*: Ocurrencia, frecuencia, duración, intensidad. A.3. Técnicas de registro *¿Con qué observar?*: Registros narrativos, listas de datos/catálogos de conducta, sistemas de categorías, registros de productos, procedimientos automáticos. A.4. Muestreo *¿Cuándo y/o a quién observar?*: De tiempo, de situaciones, de sujetos.

B) Elaboración de cuestionarios. B.1. Determinación de objetivos e hipótesis. B.2. Entrevista previa. B.3. Análisis de contenido. B.4. Elaboración de cuestionario previo {4.1. Presentación. 4.2. Organización. 4.3. Tipos de preguntas. 4.4. Codificación. B.5. Pilotaje. B.6. Elaboración de cuestionario definitivo.

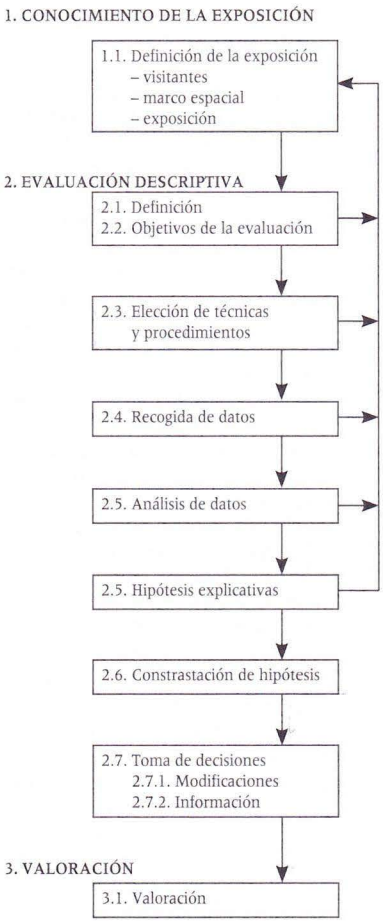
C) La encuesta. Definición (García Fernando): Instrumento de investigación que, a través de instrumentos estandarizados de interrogación que permiten la comparabilidad de respuestas, obtiene mediciones cuantitativas de una gran variedad de aspectos objetivos y subjetivos de una población. *Etapas*: C.1. Formulación de objetivos. C.2. Selección de la muestra. C.3. Elaboración del instrumento de medida. C.4. Toma de datos. C.5. Análisis de datos. C.6. Elaboración de informe.

D) Planificación de la evaluación. D.1. Decisiones de utilización. {1.1. Naturaleza del comportamiento a observar. 1.2. Situaciones naturales y artificiales. 1.3. Momento de la evaluación. D.2. Planificación de la evaluación {2.1. Utilidad. 2.2. Técnicas. 2.3. Decisiones de muestreo. 2.4. Entretenimiento de observadores. 2.5. Preparación del material. D.3. Toma de datos. 3.1. Problemas éticos. 3.2. Lugares para la observación. 3.3. Seguimiento y resolución de problemas. 3.4. Preparación de análisis. D.4. Criterios de calidad. 4.2. Tipos de análisis.

266 El equipo citado resume así *Algunos ejemplos sobre utilidades de la evaluación*.

1. Perfiles de público: Gestión, planificación de actividades, elaboración de folletos informativos, señalización, *marketing*.
2. Impacto/opinión: Organización de servicios, planificación de exposiciones, diseño de exposiciones.
3. Espacio expositivo: Diseño de exposiciones, señalización, elaboración de guías, mapas..., organización espacial.
4. Soportes: Elaboración de textos, audiovisuales, señalización.
5. Comprensión: Diseño de exposiciones, organización de piezas/temas, elaboración de guiones de contenido.
6. Aprendizaje: Elaboración de guiones expositivos, diseño de exposiciones, planificación de exposiciones.

Y conciben de esta manera el *Proceso de evaluación de exposiciones*:



267 En *Museum internacional*, 185, nº 1, 1995, pág. 14.
268 *Id.*, pág. 15.
269 *Ibídem*.
270 BELCHER, M., *op. cit.*, págs. 171 y 207 de la edición inglesa; págs. 209 y 250, respectivamente, de la edición en español.
271 MAURE, Marc, *art. cit.*, 1996, pág. 129.

7. El programa museológico, el proyecto arquitectónico y su desarrollo y aplicación museográfica

Se dice que la primera condición de la historia de los museos es su arquitectura, a pesar de que en el orden lógico e intencional de los coleccionistas, mecenas y fundadores –también en el de los propios acontecimientos– hayan sido los bienes de interés cultural los que han producido el fenómeno museístico. Del mismo modo, podemos comprobar que la realidad del contenido y del contenedor de estas instituciones ha venido siendo conformada por el pasado, por la historia misma. Todo un lento proceso de estructuración y organización hasta su diseño y funcionamiento actuales.

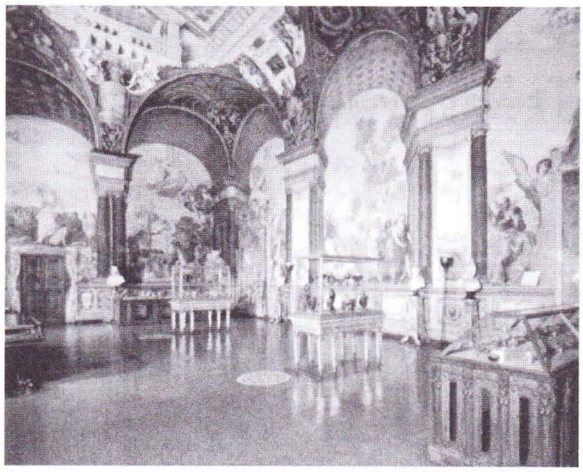
> Es importante reconocer que la apariencia formal y la proliferación e importancia cultural del museo tienen unas razones técnicas, económicas y sociales como cualquier otra expresión de la cultura. Así, si el museo fue en épocas anteriores considerado como «templo de las musas», majestuoso y alejado icónicamente de la comunidad, tanto en su expresión formal exterior como en la interior, ¿qué nombre ponerles a los múltiples ejemplos contemporáneos que abarcan una variedad tan extensa de tipos, formas, tamaños, objetivos y funciones? El fondo del asunto se resume en dos preguntas: ¿qué es un museo? y ¿qué espera la sociedad de él?[1]

Dos preguntas que debieran encontrar la doble respuesta adecuada en argumentos no sólo –pero sí especialmente– de carácter sociomuseológico. Lo cierto es que cuando nos referimos al museo como institución real estamos señalando de hecho al menos tres aspectos o planos que lo constituyen: *a*) su estatuto y los elementos integrantes. Lo que incluye su tipología como entidad cultural pública, semipública o privada; un lugar o medio físico para el patrimonio; las colecciones; el equipo de conservación y animación; su entidad legal; *b*) su organización. Dependiendo de su importancia, de su perfil o estatuto, y de su grado de autonomía jurídica, comprende las funciones de organización, financiación, gestión y administración del centro; las de la colección –adquisición, conservación y presentación-; el personal –directivo, científico, técnico, administrativo...-; y las actividades o su proyección sociocultural; *c*) El edificio o su arquitectura, en el que se incluyen los diferentes aspectos de diseño, construcción, funcionalidad, seguridad etc., y que implica previamente la realidad determinante del enfoque museológico. Es decir, estos tres aspectos señalados pueden expresarse y resumirse –y en un orden lógico y real del proceso– en: el programa museológico, el proyecto arquitectónico y el desarrollo y extensión de los dos.

En este triple entramado intervienen factores histórico-sociológicos, museológicos y arquitectónicos, o técnico-museográficos, cuya complejidad requiere algunas consideraciones previas antes de entrar en el análisis concreto del programa y el proyecto.

1. Orígenes históricos del edificio del museo: templo o palacio

Aunque es cierto que la historia de la arquitectura de los museos, entendida como construcción de edificios específicamente diseñados y dedicados a las funciones museísticas tiene su comienzo riguroso en el siglo XVI con los Uffizi



Galería del Palacio Pitti, Florencia, exponente de sus extraordinarias riquezas artísticas.

de Florencia (construidos por Giorgio Vasari en 1564, lo recordamos), destinados en gran parte a estos fines, la realidad de los contenidos y contenedores de museos proviene de tiempos y circunstancias anteriores. El tiempo y la historia se han encargado, como decimos, de modelarlos y «modearlos» («modo» y «moda») desde el pasado remoto a los momentos actuales.

En occidente –aunque no sólo en nuestros países y entorno cultural–, todo ese proceso que Bazin ha pormenorizado en su obra tantas veces citada de *El tiempo de los museos* ejemplifica la influencia del pasado sobre la arquitectura del museo. Desde los tesoros de las épocas griegas y romanas a los religiosos de la edad media –conservados en templos, pinacotecas o villas, los primeros; o en iglesias y monasterios, los segundos–, los contenidos y continentes museísticos modernos han sido preparados por el carácter del coleccionismo y de los receptáculos específicos del renacimiento, por las colecciones reales y aristocráticas de los palacios y castillos, y por el afán enciclopedista de la Ilustración. Es en este momento, como hemos comprobado, cuando aparece el concepto del museo moderno, tanto en la clasificación y ordenación de las colecciones como en el diseño del contenedor museístico.

En el siglo XIX, al democratizarse las reliquias del feudalismo, muchos palacios y edificios nobles –símbolos del antiguo poder– fueron convertidos en museos. Algunos países que impulsaron decididamente la creación de museos y que no tenían este tipo de patrimonio arquitectónico –como los EE.UU., por ejemplo– terminaron por construir sus edificios imitando con cierta exactitud la arquitectura tradicional europea de templos, palacios y castillos. En concreto, fueron los modelos neoclásicos y de arquitectura palaciega los adoptados por los norteamericanos, siguiendo también el ejemplo europeo de los nuevos edificios.[2]

En los propios países europeos –especialmente los mediterráneos–, la riqueza arquitectónica del pasado dio cobijo a los bienes patrimoniales, junto con algunas pocas nuevas edificaciones. En el centro y oeste de Europa, esta tendencia se ha prolongado en muchos de sus monumentos hasta la primera mitad de nuestro siglo, habiendo encontrado de este modo un sistema de preservación y reanimación mediante su restauración, reinterpretación y rehabilitación para usos museísticos. En la antigua URSS, después de 1917, palacios y templos fueron convertidos en museos y casas de cultura para el pueblo.

Otros países, sometidos a la influencia o el dominio europeos, siguieron desde el siglo XIX las pautas de sus respectivas metrópolis.[3] Como la India, donde Gran Bretaña reprodujo en la creación de museos los moldes del neogótico o de la arquitectura victoriana. Después de 1945, los cambios y nuevos planteamientos de la museología y la museografía han producido la evolución de la teoría de la arquitectura de los museos.[4]

En cualquier caso, la tipología de los museos según su arquitectura –es decir, la historia de la arquitectura de los museos– está trabada desde sus orígenes hasta los tiempos actuales por los modelos del «museo-templo» o el «museo-palacio», como hemos comprobado en su consideración histórica. El esteticismo y el cientifismo de la época ilustrada y su continuidad posterior están marcados en este sentido por una concepción

neoclasicista e historicista, cuyo esquema estructural se repite en la construcción de los principales museos, tanto de arte como de ciencias o historia natural; y lo mismo en su exterior (monumentalidad de la fachada, escalinatas, columnas *in antis*, frontones, decoración clasicista imitando templos griegos...); como en su interior (elevados techos, amplias escaleras, mármoles y piedras labradas, lucernarios y cúpulas en sus espacios de distribución...).[5]

En este sentido, el ejemplo de los palacios convertidos en museos[6] será también imitado, completando el binomio templo-palacio como modelo para los edificios de museos hasta, al menos, la segunda mitad de nuestro siglo. Al fin y al cabo, uno de los paradigmas del museo moderno, la Neue Nationalgalerie (1962-1968) de Berlín, de Ludwig Mies van der Rohe, consagra con un lenguaje actual la concepción del templo-museo. La sacralización del espacio y sus contenidos, tanto en rehabilitaciones de monumentos históricos (la adaptación a las nuevas necesidades de los conventos y palacios, ubicados normalmente en el centro de las ciudades, resulta difícil y costosa, la mayoría de las veces), como en su reinterpretación en muchos nuevos edificios, contrajo por su fidelidad a una morfología no funcional las limitaciones que a mediados de siglo van a provocar una ruptura con los modelos anteriores: dificultad de la circulación para los visitantes, problemas de iluminación, climatología, seguridad, mantenimiento, falta de flexibilidad espacial, espacios de servicios al público inadecuados, etc. Nos referiremos a esta cuestión al tratar más adelante de las dos modalidades generales del edificio destinado a museo.

1.1. El gabinete, la galería y la arquitectura del museo

En sus orígenes dieciochescos y decimonónicos, el museo comenzó siendo sin especiales preocupaciones un recipiente de cierta neutralidad, un almacén mejor o peor acondicionado para instalación y exhibición de los objetos patrimoniales,

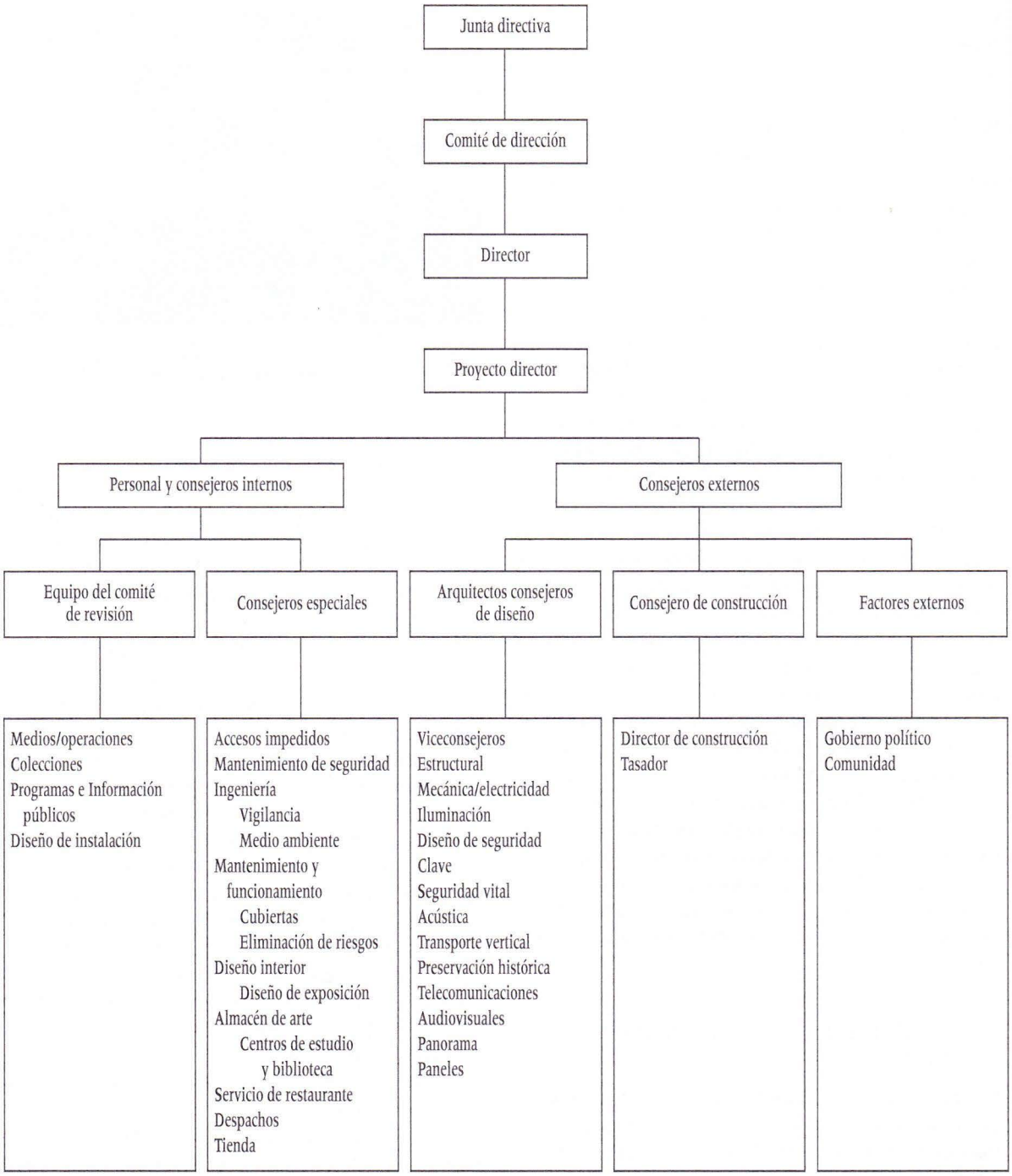
El Museo del Prado, en Madrid, fue proyectado por Juan de Villanueva en el s. XVIII para ser Gabinete de Ciencias Naturales.

aún cuando utilizara para ello espacios (conventos, palacios, iglesias...) pensados y construidos para otros fines distintos de los museísticos. Los museos de nueva planta procuraron adaptarse a las necesidades de las clasificaciones y ordenaciones de especímenes que las disciplinas científicas imponían y a las prácticas de una incipiente museografía.

Con independencia del ejemplo precursor de los Uffizi de Florencia, los orígenes rigurosos del edificio de museo se encuentran en dos dependencias o habitaciones de residencias privadas: el gabinete y la galería. El primero, procedente del italiano y acuñado en la palabra francesa *cabinet*, hay quien defiende su creación nórdica; la segunda es sin duda un hallazgo mediterráneo.[7]

Cualesquiera de los ejemplos destacados que podamos aducir de la época renacentista (en que toman auge y primeras definiciones museísticas estas dos piezas), o de los siglos inmediatamente posteriores,[8] terminarán remitiéndonos a Goethe y a su propuesta del «museo doble» (1821),[9] de separar las obras maestras de las secundarias en plantas diferentes del edificio. Creyó en esta solución, ante la desconcertante realidad de los gabinetes y galerías.

La mezcla caótica de todo tipo de objetos que dominaba los gabinetes y galerías, demuestra que no se habían planteado con una clara finalidad constructiva y una definición funcional de



Esquema de la organización del «Proyecto Director» en la arquitectura del museo (según Darragh & Snyder, 1993).

espacios museísticos. La finalidad de la cultura y hasta la funcionalidad de la arquitectura es,como se sabe, una idea muy moderna. Los problemas que más han interesado y preocupado a la arquitectura han sido los de construcción, los de «fisiología», pero no los de función.

1.2. Otras tipologías en el origen del edificio actual del museo

Históricamente, el museo moderno ha venido aceptando, especialmente desde la segunda mitad del siglo XVIII y hasta casi la primera década del XX, la «mística» del museo como monumento civil capaz de irradiar y difundir públicamente la cultura y el patrimonio. Si podemos reconocer y confirmar en sus orígenes arquitectónicos la monumentalidad del «templo grecorromano» o la del «arco de triunfo y templo» al mismo tiempo, y en general la de una morfología de monumento, templo o palacio adecuado a su función histórica heredada de la Ilustración, es también cierto que los núcleos embrionarios del gabinete y la galería han adquirido en los tiempos actuales unas fórmulas sucesorias o sucedáneas muy especiales.

El concepto winckelmaniano de templo de arte recogió esta herencia grecorromana y neoclasicista, en cuya conformación física actuaba de modo permanente una herencia cultural de los usos e interpretaciones de aquellos lugares o espacios que la historia había relacionado (tal vez miméticamente) con la conservación y presentación del patrimonio acumulado. Los nombres y la realidad de los *mouseion, pinakothéke, thesaurus, collectio,* o los de gabinete de curiosidades, galería, cámara, dactiloteca, gliptoteca, etc., fueron recogidos por el museo moderno como elementos paradigmáticos en la configuración de su modelo monumental.

La monumentalidad y «sacralidad» del edificio del museo debía resultar análoga tanto a los contenidos como a su misión y funciones públicas. Se produjo el tránsito del templo winckelmaniano a la condición de gabinetes de rigurosa y ordenada clasificación de los especímenes, para terminar siendo los museos, primero, recorridos históricos de explicitación retrospectiva; y, segundo, ya en nuestro tiempo, lugar y pretexto de atracción cultural de las masas.

Como se irá comprobando en páginas siguientes, el museo en la actualidad han abandonado el espíritu monumentalista de la Ilustración para adquirir combinaciones de líneas y formas que mejor se adapten a las funciones cada vez más diversificadas de estas instituciones. Se ha superado en muchos casos incluso el estilo «postemplo» para dar paso a otras fórmulas arquitectónicas muy relacionadas con el concepto del «museo-hipermercado», con el de «museo-teatro», con el de «museo-centro social», etc. Y es que, en esta época «neoilustrada», han terminado consolidándose tanto arquitectónica como funcionalmente dos tendencias fundamentales: la del museo como «lugar del espectáculo» y la del museo considerado en sí mismo como «monumento artístico». Las dos han terminado por configurar dos auténticas nuevas tipologías socio-arquitectónicas en el desarrollo del museo de este final de siglo y milenio.

2. Modalidades del edificio de museo

En general, y salvo fórmulas mixtas u otras alternativas empleadas en nuestro tiempo, dos son las modalidades del edificio destinado a museo, que ya hemos adelantado: el monumento histórico reutilizado (y otros análogos, aunque no siempre monumentales; es decir, el «arreglo» frente al «modelo»); y el edificio de nueva planta, diseñado y construido para ser contenedor de un museo determinado.

2.1. Transformación y rehabilitación de edificios para museos

Una gran parte de los museos tradicionales están alojados en edificios que no fueron construidos para la función museística. Lo que ha motiva-

do una laboriosa adaptación que conjugue el respeto a la situación y carácter originales del monumento y las exigencias museográficas de una instalación moderna para los diversos objetos de interés artístico, científico o técnico. En el esfuerzo por conseguir una perfecta coherencia entre obra expuesta y las infraestructuras arquitectónico-museográficas no siempre los resultados han sido satisfactorios.

> La historia de los edificios destinados deliberadamente a museo es relativamente reciente. No va más allá de dos siglos. Ciertamente que desde lo más remoto del mundo antiguo existe la pasión del coleccionista y el cuidado de las colecciones de objetos extraordinarios, raros, únicos y valiosos. Pero sólo desde la Ilustración existe el dispositivo museo como lugar público, civil y con voluntad de conocimiento asociada a la de la posesión de una colección de objetos. La historia de los edificios de los museos, desde el Pío Clementino Vaticano hasta el último museo construido por James Stirling, es, así, la historia de las interpretaciones.[10]

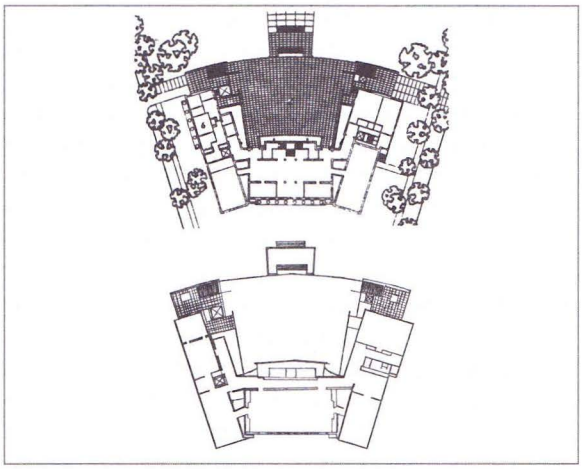
Hay defensores y detractores de la rehabilitación y reinterpretación de edificios antiguos para fines museísticos. Para los primeros, su restauración parcial o su reestructuración en profundidad rescata a estas construcciones del olvido, el abandono y la posible destrucción total, y pueden cumplir perfectamente las funciones museográficas si la intervención es suficiente y adecuada. Entre las razones que esgrimen quienes no están de acuerdo con la rehabilitación generalizada de edificios históricos para la instalación de museos están las de que, siendo respetuosos con la naturaleza del edificio, muy pocas veces puede conseguirse de aquéllos una funcionalidad adecuada al fin previsto; no permiten la flexibilidad y modularidad necesarias; su readaptación a la moderna normativa museográfica resulta muy difícil y costosa; su extensibilidad suele ser nula; su normal ubicación en el centro de los cascos urbanos antiguos impide la instalación de servicios del museo en esta sociedad de nuestro tiempo (estacionamientos para automóviles, espacios para cafeterías/ restaurantes, guarderías, dependencias de atención a los visitantes o amigos del museo, etc.)[11].

Pero la historia reciente demuestra que el fenómeno expansivo de los museos implica tanto la infatigable transformación de contenedores diseñados para otros fines –a veces, hasta ahora inéditos, inusuales y llamativos espacios convertidos en museos– como la incesante creación de nuevos edificios en los diferentes países, sobre todo en los industrialmente desarrollados.

Mayoritariamente, insistimos, la rehabilitación de edificios históricos y monumentales ha tenido en algunos, como Italia, Francia o España una práctica más habitual, aunque ésta no sea ni una fórmula exclusiva ni el único método de creación de museos en éstos ni en otros países mediterráneos. Lo que sí es cierto que en Italia, por ejemplo, se han reutilizado los más variados edificios antiguos tanto religiosos como civiles (conventos, monasterios, palacios, escuelas, mercados, prisiones, molinos...) para albergar y exponer colecciones museísticas.[12] Y también en Francia, donde se encuentran algunas de las primeras intervenciones en los momentos de la configuración pública del museo.[13]

La obsesión por la fidelidad a la situación y ambiente originales llegó a desarrollar las reconstrucciones de otras épocas, sistema que ya en 1904 empleó el museólogo alemán Bode en la presentación del Kaiser Friedrich Museum, en Berlín, ya comentado.[14].

Los pastiches y desaciertos no fueron ajenos a este afán por reconstruir un ambiente, además de producir un ingente desarraigo de monumentos históricos de su ubicación natural. Este ha sido uno de los motivos por los que la UNESCO y el ICOM han impulsado congresos y otras actuaciones para orientar las rehabilitaciones de los museos en edificios históricos. Como la reunión conjunta ICOM-ICOMOS celebrada en Polonia en 1974,[15] dedicada a los problemas surgidos por este tipo de intervenciones. Ante la imposibilidad de recuperar todos los edificios mediante su rehabilitación para fines museísticos, uno de los ponentes de aquel congreso, William T. Alderson, director entonces de la American Association for State and Local History, estableció los siguientes



Plantas del Cullinam Hall, Houston. 1954-1958 (Mies van der Rohe).

criterios a utilizar en la selección de las posibles readaptaciones:

1. Valor documental del lugar donde se halla ubicado el edificio. Es decir, su posibilidad de vinculación con una célebre personalidad o un acontecimiento histórico.

2. Valor de representatividad respecto de una época o de una sociedad determinada.

3. Valor estético del edificio histórico, no sólo en sí mismo considerado, sino también en cuanto a su posibilidad de presentar en un marco atractivo las colecciones de un museo.

Lógicamente, a estos tres puntos podemos añadir nosotros, al menos, el que sea factible su buena adecuación y funcionalidad para los fines museísticos.[16]

2.2. Edificios de nueva planta

Desde finales del siglo XIX el modernismo había propugnado la funcionalidad del edificio como predominante sobre cualquier otro valor arquitectónico. En el caso de los museos, está claro que éste es uno de los requisitos fundamentales para cumplir sus objetivos, en perfecta conexión y adecuación con el programa museológico. Del acierto en la infraestructuración y dotación funcional del contenedor se deducirán prácticamente las condiciones idóneas para el ejercicio sociocultural de estas instituciones.

Además de su funcionalidad, el edificio destinado a museo debe poseer una condición idónea respecto de su emplazamiento –no sólo físicamente considerado, sino también adecuado y de fácil acceso a sus posibles visitantes, etc.–, una morfología identificada con las funciones propias de su tipología, una garantía constructiva y de equipamiento, de prestación de servicios, etc., que hacen por todo ello necesarios tanto el mejor de los planteamientos y proyectos arquitectónicos, como su perfecto ensamblamiento y adecuación al programa museológico concreto, previamente establecido.

La proliferación de nuevos museos en los últimos años, en especial desde mediados de siglo, ha comprometido a numerosos estamentos e instituciones en la labor de su buen planteamiento y construcción; en la de su acertada conformación integral, en definitiva. Entre ellos, el ICOM y prestigiosos arquitectos, que han terminado por erigirse en auténticos protagonistas, como veremos.

Bruno Molajoli precisó ya a finales de los años cincuenta la posición de la UNESCO-ICOM respecto de la arquitectura de los museos, con independencia de los congresos y reuniones celebrados bajo su patrocinio y el de su Comité Internacional para la Arquitectura y Técnicas Museográficas (ICAMT) en fechas posteriores.[17]. En su estudio desarrolla puntualmente cuestiones generales (emplazamiento, buena accesibilidad, concepto de centro cultural; bien resguardado del tráfico, de las vibraciones y contaminación..; integrado en un entorno que le facilite un posterior crecimiento, una perfecta conservación ambiental, etc.). Profundiza en la consideración del planteamiento de estas instituciones (incluidos los pequeños museos): planificación, construcción y equipamiento; alojamiento de museos en edificios antiguos. Y marca y describe perfectamente los servicios imprescindibles del museo: desde las salas para exposiciones temporales, a las salas de

lecturas y la cafeteria/restaurante; los almacenes de reservas; espacios para los servicios de biblioteca, archivos y colecciones fotográficas, grabados, registros sonoros, oficinas, laboratorios, talleres..., y las instalaciones técnicas y de seguridad.[18]

El avance de la museología y el creciente interés que el museo ha suscitado y suscita entre los arquitectos queda constatado no sólo por el florecimiento de una nueva arquitectura pensada para las diferentes tipologías, (o las innumerables rehabilitaciones), sino también por su actividad investigadora y publicista, desde el momento mismo en que se intuían y demandaban nuevas soluciones arquitectónicas.[19]

> Es indudable que la creatividad y la sensibilidad del arquitecto son la base de un buen proyecto. El caso del museo no es una excepción, salvo que actualmente éste trabaja cada vez más en estrecha relación con el o los museólogos y conservadores, quienes tienen una conciencia más clara de la museología en general y del museo y sus necesidades en particular. Muchos autores reconocen el valor de la vinculación con el museólogo o el director durante la concepción del museo. Este trabajo interdisciplinario es posible, por una parte, debido a la evolución de la museología y, por otra, a una actitud diferente tanto de la museología como del quehacer arquitectónico ante la sociedad. Arthur Eriksson, arquitecto y diseñador del ya famoso Museo de Antropología de Vancouver, en Canadá, ha declarado: «La arquitectura es mucho más que sólo una parte del programa, ya que puede determinar su estructura misma. No sólo debe responder de forma integrada a factores de objeto, emplazamiento, organización del espacio, instalaciones técnicas y materiales, sino que debe tener una significación relativa al entorno físico y social de quienes la observan y utilizan». (A. SUCKLE, *El porqué de nuestros diseños*, Barcelona, ed. CEAC, 1984.) [...] El museo es un género que siempre ha ejercido una gran atracción en los arquitectos. La relación entre el edificio y la cultura parece ser en los museos más clara y evidente. Así lo demuestran las grandes obras de arquitectura dedicadas a esta institución desde sus inicios. La época actual no es una excepción; al contrario, la construcción de museos ha venido a satisfacer una necesidad social que justifica, en mayor o menor grado, su número muchas veces exagerado y su lujo y espectacularidad con frecuencia innecesarios.[20]

Una incorporación, en todo caso, ésta del arquitecto en la renovación museográfica que fue un tanto tardía y en algún caso reacia. Desde 1850, en que el Crystal Palace de Paxton emplea nuevos materiales industriales, en la efervescencia y apasionada defensa de los nuevos valores parece no tener cabida todo aquello que pudiera evocar formas tradicionales. El museo suena a lo más rancio y anclado de la tradición. Arquitectos de entonces venían a proclamar eufóricos que no estaban dispuestos a convertirse en los «embalsamadores del pasado» y que «la arquitectura se asfixiaría sin remedio en las redes de la tradición».[21] Le Corbusier, al regreso de su viaje a Oriente en 1910, comenzaría a reconsiderar la conexión entre lo contemporáneo y el pasado; e impulsaría con ello tanto la inserción de conceptos, como algunas formas y factura de la tradición en los modos vanguardistas. También, en el caso del museo, terminaría siendo una de las primeras personalidades destacadas en su renovación arquitectónica.[22]

3. Museografía y teoría de la arquitectura del museo

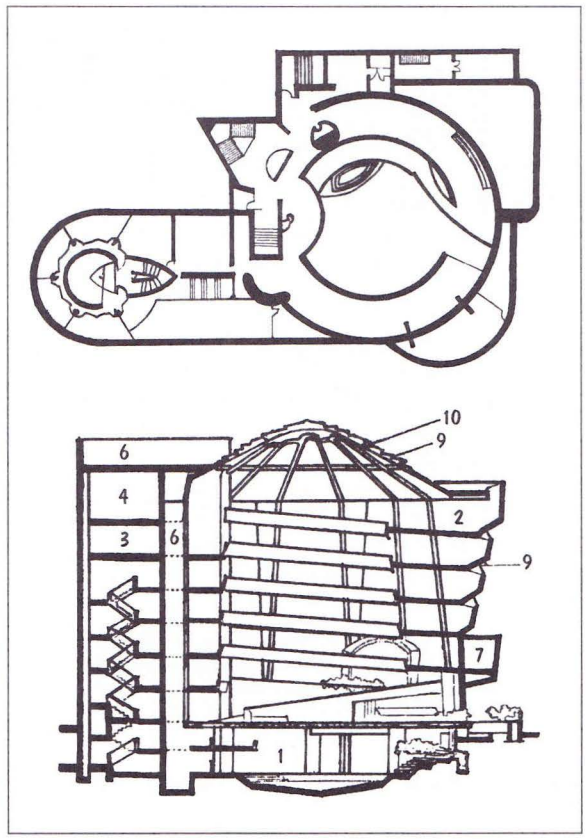
Desde los años sesenta especialmente, pero incluso desde la reunión de Madrid de 1934 (que dio origen a los dos citados volúmenes de *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, París, 1935), numerosas reuniones internacionales se han preocupado de analizar los problemas generales de la arquitectura de los museos, y especialmente las relaciones existentes entre el arquitecto y sus responsabilidades para con estas instituciones. Dos de ellas, concretamente las organizadas por el ICOM en Milán (1961) y en México (1968), contribuyeron decisivamente a diseñar las líneas esenciales y a ensamblar un código internacional para el desarrollo de la museología y la museografía.[23]

El museo como estructura material o como contenedor puede considerarse en muchos aspectos como un instrumento insustituible de conocimiento. Por ello, deberá dotársele de unos ade-

cuados sistemas para la exposición y legibilidad de las colecciones, para su buen funcionamiento general, y para la solución de los numerosos problemas que afectan a la seguridad y la conservación material de los objetos. Es decir, de todo aquello que la museología ha conseguido evidenciar y sistematizar como indispensable y que poco a poco ha sido adaptado y aplicado por la museografía.

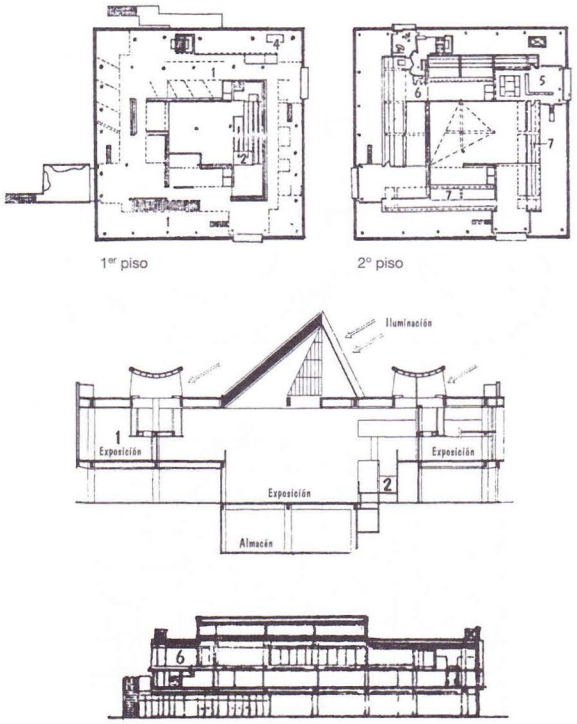
Lo cierto es que, desde las reuniones del ICOM en los años sesenta, las relaciones entre el director o responsable del museo y el arquitecto han venido siendo cada vez más perfiladas y definidas, asentándose al propio tiempo una más convincente teoría de la arquitectura del museo. Así, el director, asistido por su equipo científico es considerado desde entonces como el «maestro de obra», por cuyo título o prerrogativa diseña el programa y elige al arquitecto. Consiguientemente, el arquitecto es el «maestro del trabajo» y el encargado de elaborar el proyecto de acuerdo con el programa. La cooperación entre el maestro de obra y el maestro del trabajo debe ser total en el perfeccionamiento del programa y del proyecto, a los que deben estar estrechamente vinculados los dos hasta su terminación y hasta que las colecciones y las exposiciones estén convincentemente instaladas. Además, complementando la labor de estos dos máximos responsables, deben intervenir diferentes especialistas en otras disciplinas (sociólogos, educadores, expertos en conservación, técnicos en iluminación, en climatología, en señalética, urbanistas, etc.), añadiendo al equipo básico científico el necesario asesoramiento que requieren las diversas etapas de preparación y culminación del proyecto.

La teoría de la arquitectura del museo ha conformado y sistematizado a lo largo de estas cuatro o cinco últimas décadas principios y normativas de procedimiento y aplicación más acordes con sus necesidades y características actuales, tanto sobre su planificación, diseño, construcción, habilitación y ocupación, como sobre su funcionamiento y funcionalidad museística en todos los aspectos.



Planta y sección de alzado del Guggenheim Museum, Nueva York, 1956-1959 (F. Lloyd Wright).

La teoría de la arquitectura del museo se ocupa, en consecuencia, de la flexibilidad de los espacios interiores, y de la modularidad y extensibilidad del edificio del museo; de las condiciones medioambientales antes incluso de la decisión final sobre un proyecto determinado y de la concreta redacción final del programa museológico; de las soluciones técnicas y de funcionalidad museográficas; de las fases y metodología de evaluación del proyecto; del estudio de los espacios en función de las reacciones del personal del museo; de la adecuación, en suma, del proyecto arquitectónico y museográfico al programa museológico.



Plantas y alzados del Museo de Arte Occidental de Tokio, 1957 (Le Corbusier).

3.1. Planificación

Nos hemos ocupado en el capítulo anterior de la Planificación arquitectónica en relación con la «seguridad en los museos», aduciendo sobre todo argumentos y textos del estudio del ICOM coordinado por Robert G. Tillotson. Ahora lo hacemos desde el punto de vista del diseño y la organización específica del museo.[24]

Es teoría generalmente aceptada por los diversos profesionales responsables o intervinientes en la planificación arquitectónica del museo actual que ésta debe como mínimo: 1. Distinguir entre la organización del «nuevo museo» y la del «museo existente», y entre los aspectos comunes y específicos que les puedan concernir a ambos. 2. Definir y desarrollar el planteamiento y estado de los objetivos; formular la fijación de las necesidades, el análisis de los recursos para la edificación y un plan de largo alcance. 3. Concretar el proceso de un planteamiento formal, mediante la elaboración y establecimiento de un programa; quién va a realizar la obra; y fundamentar todos los aspectos (presupuestarios, técnicos, programáticos, etc.) de la planificación. 4. Establecer y perfilar el programa arquitectónico, que debe incluir al menos una preparación ajustada por parte de la dirección del proyecto, y especialmente por obra de los responsables de su conceptualización, diseño y aplicación; un esquema o modelo director; un anteproyecto del programa arquitectónico. 5. Definir el programa final para el proyecto arquitectónico a realizar, en el que se encuentre tanto un primer plan presupuestario como un primer examen sobre su factibilidad.

Mantienen Joan Darragh y James S. Snyder que «considerando el proceso del edificio del museo, la forma organizativa más sencilla es seguramente la del nuevo museo. No existiendo instalaciones ni edificio previo, se hace necesario comenzar por el principio, y éste es el motivo de que la construcción sea clara y sencilla para crear una sede. Si existe una instalación previa y está disponible para este uso, puede potencialmente ser ocupada en la forma en que existe, pero esto no es lo idóneo. Resulta mucho más probable que el nuevo museo, dichoso por disponer de una instalación existente, podría ser afrontado con una de las dos opciones básicas: restauración o reutilización adaptada».[25]

La posición de Darragh y Snyder, al tratar de los otros aspectos relativos a la planificación arquitectónica, podría quedar sintéticamente reflejada en estos párrafos:

> Cada museo tiene que comenzar el proceso de planificación para las nuevas instalaciones con un examen de su misión. La piedra angular conceptual del proceso de planificación de cualquier edificio, el estado de la misión (o el estado de intenciones) es una articulación concisa de los propósitos y objetivos de un museo, formados en su origen y preservados a lo largo de su existencia –preservados, pero nunca estáticos, puesto que tiene que reflejar y responder siempre al desarrollo o cambio organizativo-. El principio del proceso de planificación de un nuevo edificio es un momento

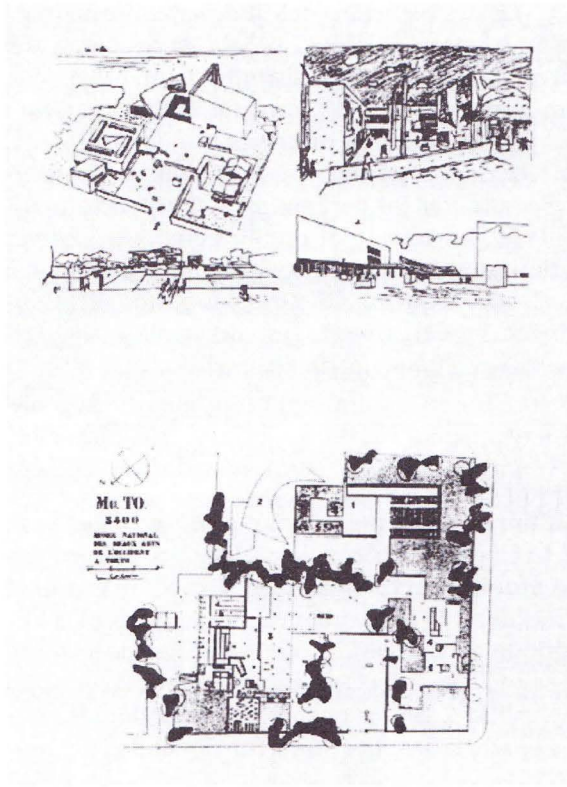
crítico para reexaminar la misión de un museo, con el objetivo de conformarlo de nuevo (para una nueva organización) o de reafirmarlo o reconfirmarlo (para un museo existente).[...] El estado de la misión es un primer bloque conceptual de la organización del edificio, formando la base para su subsiguiente análisis y determinación de necesidades. [...] Tan sencilla como parece, la fijación de necesidades es de hecho un escalón complejo. [...] El objetivo de esta fijación inicial es presentar al equipo la idea de la planificación para encontrar las futuras necesidades y estimular lo que se juzga creativo en esta área. Es importante anotar que esto no es una tarea necesariamente simple, puesto que el equipo tanto puede ser obligado por la rutina de los programas e instalaciones existentes como desafiado por la probabilidad de nuevos ambientes en los que aquéllos se desarrollan y perfeccionan.

Una vía para estimular lo que se piensa sobre las necesidades es acoplarlas a un análisis de los recursos, ya que, como un museo comienza por considerar cómo será el edificio, necesita igualmente también de un enfoque sobre los recursos que sostendrán la planificación de su construcción. Estos recursos entran dentro de dos categorías: recursos para ser alimentados a lo largo del plan de realización de un edificio y recursos para ser explotados en el cumplimiento del mismo. [...]

Lo que continúa y describirá los pasos desde la amplia e informal fijación de necesidades y recursos hasta el primer estadio formal del proyecto del edificio de un museo será la elaboración de un programa arquitectónico. Esto es importante, sobre todo, para ajustar los criterios esenciales que serán por último la llave para obtener el éxito del proyecto: la formación de la visión y la consolidación de la dirección. En primer lugar, una organización tiene que tener o formar una visión de sus futuras necesidades, determinadas ahora ya desde la consideración y reconsideración de su misión. [...] En segundo lugar, es igualmente importante que la dirección del proyecto esté con seguridad en su lugar con el fin de asegurar que esta visión se conforme y que ello prevalezca durante el riguroso proceso de construcción. [...]

Antes de que sea realizado formalmente un programa arquitectónico, el desarrollo de la fase de planteamiento del proyecto enfocará adecuadamente la fundamentación y asentamiento de qué puede o no puede llegar a ser la base de iniciación de un plan de construcción particular.[26]

Joan Darragh y James S. Snyder desarrollan ampliamente, como se comprobará más adelante, la programación arquitectónica, presentando en detalle tanto la «Organización del proyecto de



Le Corbusier. Esbozos y plano de situación del Museo de Arte Occidental de Tokio (1957).

gestión» (véase el apartado 4.2. de este capítulo), como un «Modelo esquemático» de la «Definición espacial del programa arquitectónico»: «Áreas públicas» (espacios libres y espacios de pago) y «Areas no públicas». Entre los «espacios públicos»: I. Entrada. II. Servicios del visitante. III. Instalaciones de orientación y educativas. IV. Galerías (de exposición y colecciones). Los «espacios no públicos» están dedicados a actuación con las obras: I. Para la «manipulación» (dique de carga y descarga; fotografía, enmarcado...; laboratorios de conservación; almacenamiento). II. Para la «gestión» (colecciones y gestión de conservadores; investigación); b) a funciones que no requieren la habilidad con las obras: administración y plantilla, y funcionamiento y operaciones diversas.[27]

«La terminación del programa formal arquitectónico –escriben– señala el comienzo del proyecto real, como distinto del teórico, con un campo de acción y carácter definidos. Como tal, es éste también un momento determinante, ofreciendo la primera oportunidad real para fijar y analizar los parámetros del proyecto particular», destacando al propio tiempo el «Primer presupuesto del proyecto» (según este esquema: I. Gastos pequeños; II. Grandes gastos; III. Contingencias del proyecto y su desarrollo) y la «Primera revisión de factibilidad».[28]

3.2. Diseño, construcción, habilitación y ocupación

La importancia del programa museológico y su estrecha relación con la realización del proyecto arquitectónico se amplía, si cabe, más aún al considerar la trascendencia de un buen planteamiento y la necesidad de un adecuado plan de diseño, construcción, habilitación y ocupación del edificio. De sus cualidades dependerá la condición de la arquitectura y funcionalidad del museo.

Como indica Geoff Matthews, llegado ese momento «esta fase determina el planteamiento, el diseño y la construcción con el suficiente detalle como para producir un esquema definitivo (juntamente con el análisis de costos) que es el convenido por todos los consultores y propuesto en adelante como una solución recomendada para el cliente. Si este estadio fue alcanzado por el fin del período de la factibilidad, utiliza este capítulo [*8. Esquema del diseño*] para confirmar la solución detallada y también para consultar sobre cualquier modificación a la relación detallada.

Si la fase de factibilidad ha sido superada, los factores perfilados en esa fase deberían ser consultados para una mayor apreciación del tamaño del problema y como una rápida comprobación sobre la factibilidad de los más detallados requerimientos ahora disponibles para el cliente».[29]

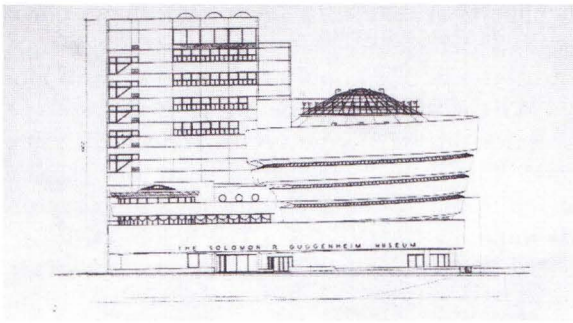
La fase del diseño incluye desde la selección del arquitecto y el convencimiento de su labor sobre la junta directiva, a la introducción de la fase de diseño y el proceso y desarrollo del mismo.

La construcción exige una serie de pasos y actuaciones que comienzan con la preparación y la orden de actuación tanto del equipo y los medios como de la forma de realización del proyecto; el cometido propiamente administrativo de la fase de construcción; los cambios y revisiones, etc., y que terminan con el remate final y los elementos de transición especiales para el diseño interior del museo.

La habilitación y ocupación del edificio del museo es la fase definitiva del proyecto del museo, de la que no pueden ni deben estar desvinculados ninguno de los agentes relevantes de las fases anteriores, y especialmente el dúo formado por el museólogo y el arquitecto, cuya responsabilidad no debe terminar con la convencional «entrega del edificio», ya que no sólo es deseable sino necesario que el arquitecto pueda actuar después de la inauguración oficial y la real evaluación de las reacciones del personal del museo y las deducidas del adecuado análisis del público. La cooperación entre el director de la obra y el arquitecto debe continuar hasta que desaparezcan todos los posibles problemas de funcionamiento técnico y se consuma el mejor de los acoplamientos museográficos del proyecto arquitectónico al programa museológico.

4. El programa y el proyecto

Posiblemente, el problema fundamental de los museos en este momento sea el protagonizado por la extraña dialéctica que se produce entre la arquitectura del museo y su contenido. Es decir, ese fenómeno ya muy generalizado en el que no se sabe muy bien hasta qué punto la arquitectura ejerce una función neutra de contenedor, de envolvente y amparador de los objetos que se exhiben en el museo o si, por el contrario, se erige en uno más –si no en el máximo– de los protagonistas que conforman la compleja reali-



Alzado del Guggenheim Museum, Nueva York (ampliación y reforma, 1982-1992), por Charles Gwathmey y Robert Siegel.

dad de la exposición, el estudio y la delectación de los bienes museísticos.

Esta situación es resultado de que determinados arquitectos de renombre hayan venido concediendo a muchos de los nuevos museos la función de protagonistas –en mayor o menor grado– en ese problemático e inevitable binomio museológico –museográfico del continente y contenido. Un asunto que merece la más atenta consideración, el riguroso análisis que evidencia si esa irresistible ascensión protagonística de la arquitectura de los museos se produce o no en detrimento de la adecuada exposición de los objetos museísticos: si se obstaculiza o no la realización de las funciones museológicas esenciales y otros servicios museográficos, y si está justificada o no –y hasta dónde– una supremacía del contenedor sobre el contenido: la de la arquitectura sobre los objetos del museo, en esa obligada acción conservadora, expositora, didáctica y contemplativa que le concierne por definición a la entidad museística.

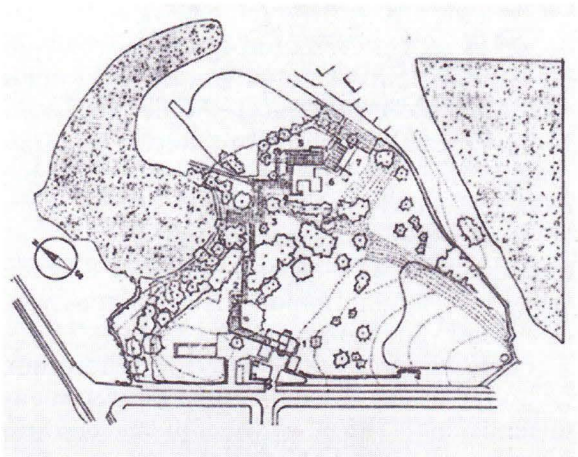
Conviene detener este análisis, por tanto, en el carácter y la función que «el museo» ha venido teniendo, arquitectónicamente hablando, al menos desde su configuración moderna.[30] Pero sobre todo, en las cinco o seis intenciones museísticas clave de otros tantos arquitectos (individualmente o en grupo), cuyas realizaciones resultan ejemplares, prototípicas, dentro de los diversos grados de protagonismo de la arquitectura museística más actual.

Ha sido en el siglo xx, como hemos adelantado, en estrecha vinculación con el movimiento moderno, cuando se han producido los cambios radicales tanto en la concepción del museo en sí como en su realización arquitectónica. Unos cambios que, antes de definirse en la séxtuple modalidad de enfoques del museo actual como «obra arquitectónica» que analizaremos a continuación, dibujan un abanico interesante desde la «asepsia arquitectónica» hasta su consagración como «protagonista» indiscutible.

Como en tantos otros aspectos, la idea que Le Corbusier expresó de «museo de crecimiento ilimitado» (1939) –cuyo esquema descartó para el concurso del Musée d'Art Moderne (París, 1935), contrariamente a lo que se suele afirmar–,[31] es una constante indicativa que permanece en el litigio entre museólogos y críticos de arte, de un lado, y arquitectos, de otro.[32]

De este modo, partiendo de los planteamientos de Le Corbusier,[33] y de un determinado modelo teórico, el proporcionado por otro de los maestros del Movimiento Moderno, Ludwig Mies van der Rohe, con la maqueta del «Museo para una pequeña población» (1942), tan conocida como divulgada por sus alumnos –que utilizaban como motivo de composición, y que aprovecharon algunos posteriormente para la realización de sus museos–; desde estos presupuestos e innovaciones, insistimos, aparece quizás la primera concepción del desarrollo moderno del museo: la de ser y servir arquitectónicamente como un contenedor aséptico, que no interfiriera la exhibición de los objetos. En realidad, un gran espacio inexpresivo, estructurado interiormente según el sistema de la estética neoplasticista, que dio origen en este sentido a la tipología de «museo vacío sin arquitectura», cuya flexible articulación implicaba una solución no arquitectónica.

Fue el propio Mies van der Rohe quien ensayó la flexibilización y fluidez espacial, y lo consiguió en parte, en el Cullinan Hall (1954-1958), del Museum of Fine Arts[34] de Houston, Texas, en los Estados Unidos. Sus objetivos se cumplie-



Plano de situación y plantas del Museo Louisiana, Humlebaek-Copenhague, ampliación 1958/1982 (Jørgen Bo, Wilhelm Wohlert).

Interior del Museo Louisiana (1982).

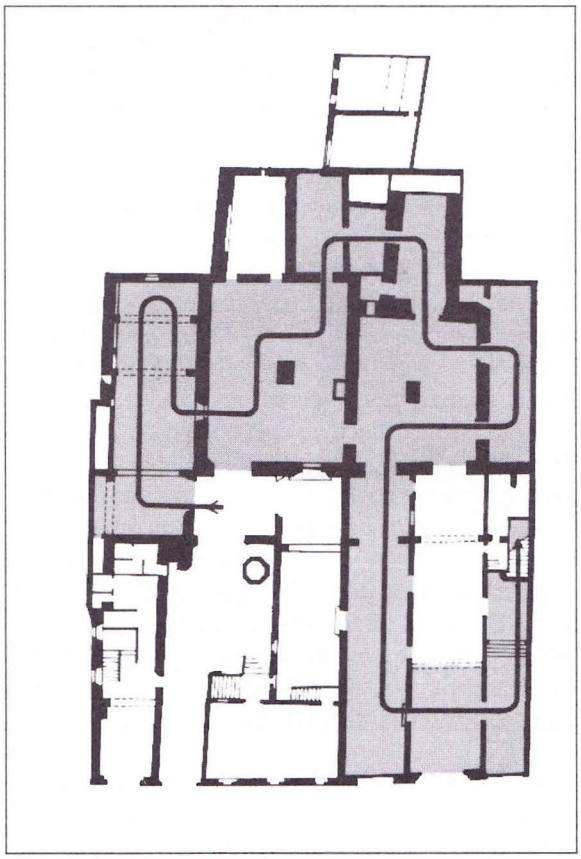
ron en la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968), donde tanto la concepción espacial como la estructura alcanzan los límites extremos del lenguaje miesiano: en él consiguió la división de funciones y significaciones entre arquitectura y museo. Plasmó con él, como se ha dicho, «el museo subterráneo sin arquitectura y la arquitectura visible sin museo».

Esta postura de Mies terminó por tratar de ocultar la arquitectura del museo en no pocos casos y determinó, como contrapartida, el que otros arquitectos importantes, como Frank Lloyd Wright, acentuasen de nuevo el concepto de arquitectura en sus proyectos. Y lo hizo, sobre todo, con el sin duda más original y célebre de los edificios museísticos construidos en la segunda mitad de nuestro siglo: The Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York. Proyectado en el trienio 1943-1946, se realizó en el de 1956-1959.

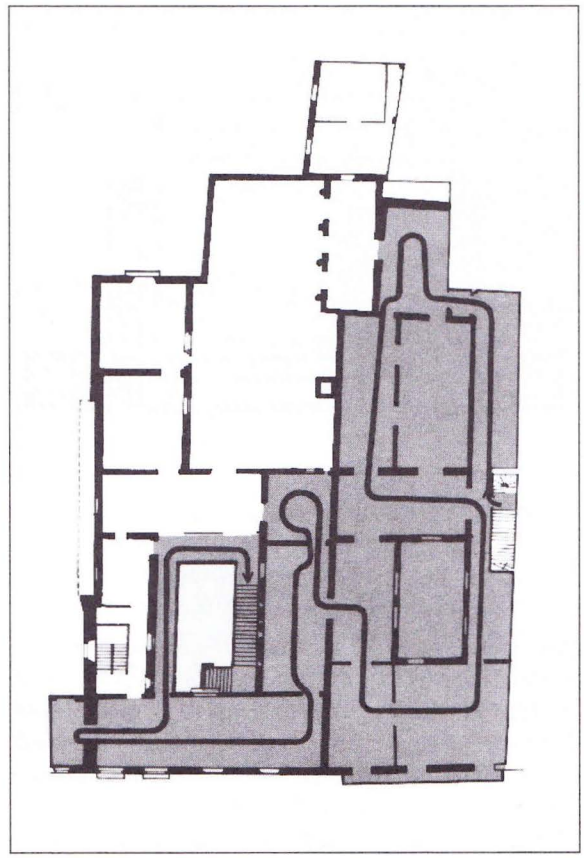
El Guggenheim[35] es uno de los museos más propicios para la crítica museológica y el análisis de originalidad creativa; pero sobre todo importante, decisivo en la cuestión de reintroducir la idea de la arquitectura como protagonista en el museo: concebida, primeramente, como tal arquitectura y, sólo después, relacionada con la función museística a la que se le destina. Es decir, el originalísimo proyecto arquitectónico antecede, prevalece y hasta somete desconsideradamente al programa museológico, que debió haberle conducido para su materialización funcional y museográfica.

Se colocó Wright de este modo en las antípodas de Mies y de otras concepciones más alejadas en el tiempo, como aquéllas provenientes de la Revolución Francesa, la Ilustración o el Romanticismo respecto de los museos. Es decir, disoció casi tajantemente el proyecto de arquitectura del programa de museo. Reactivó, en definitiva, hacia el futuro la preponderancia del contenedor frente a los contenidos.[36]

Hasta tal punto lo impulsó, que este protagonismo de la arquitectura ha obtenido en los tres últimos decenios de nuestro siglo especiales cotas y repercusiones sobre las funciones museísticas. Después del Guggenheim, una auténtica eclosión de nuevos museos ha terminado por diseñar un panorama peculiar, que puede ejemplificarse en las modalidades a que nos referíamos. Un proceso desarrollado en múltiples variables y tipologías,[37] alimentado por arquitectos de prestigio, todos ellos muy representativos dentro de las actuales corrientes arquitectónico-museísticas, y



Planta baja, con indicación del itinerario, en la situación inicial del Museo Picasso de Barcelona (1963).

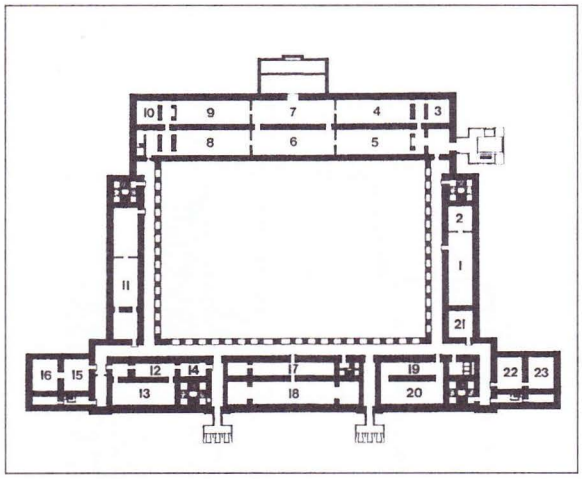


Planta primera, con indicación de itinerario, en la situación inicial del Museo Picasso de Barcelona (1963).

cuyas definiciones y clasificaciones están siendo acuñadas por diversos estudiosos y críticos del tema.[38]

Pensamos que la importancia de la arquitectura de los nuevos museos debe ser analizada tanto desde la perspectiva sociomuseológica como desde la concepción del «museo-arquitectura» en sí mismo considerado, sin desatender la relación y repercusiones que genera con el «museo-institución». Muchas de las actitudes constatables se insertan en el complejo y ecléctico ámbito conceptual y formal de la situación finisecular, posmoderna, deconstruccionista, neobarroca, etc., que definen las tres últimas décadas de nuestro siglo. Concretamos nuestro punto de vista al respecto en las siguientes consideraciones.

1. Prevalencia arquitectónica. (O museo en sí y de sí mismo, como expresión autónoma.) Dentro de la dialéctica existente entre contenedor y contenido, los representantes de esta postura han acentuado la prioridad arquitectónica preconizada por el innovador modelo de Wright. Es el caso de un arquitecto tan brillante como el norteamericano Richard Meier, creador de espléndidos contenedores de «luz natural», de predominio absoluto de la estructura y los espacios sobre su inevitable función museográfica. Ha construido o están en fase de construc-



Planta segunda. Instalación de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en 1992.

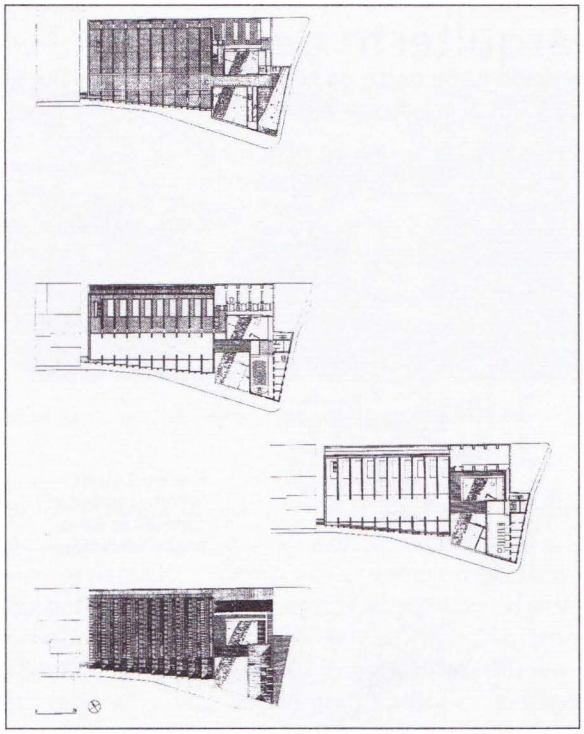
ción siete nuevos proyectos o ampliaciones de museos. En todos, Meier es fiel a su carácter de creador de una hermosa arquitectura luminosamente blanca y prevalente. Como se constata en el Museum für Kunsthandwerk (Museo de Artes Decorativas) (1979-1985), de Frankfurt, Alemania; o en el High Museum of Art (1980-1983) de Atlanta, Georgia, Estados Unidos. En los dos, la organización museográfica ha tenido que someterse negativamente a un orden arquitectónico preestablecido, anulados, además de aspectos de flexibilidad y movilidad espacial, los de funcionalidad museográfica. Eso mismo sucede de manera análoga con el citado Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), con sus 10.000 m^2 de extensión, que el arquitecto de New Jersey injertó en el centro histórico de la ciudad, en un barrio de fuerte identidad urbana.[39]

El caso de The Getty Center (1986-1998) es muy diferente. El complejo de más de dieciséis edificios construidos en una colina de los montes de Santa Mónica (Los Ángeles, California), cuyo programa arquitectónico fue aprobado en 1988, ha venido siendo ajustado a los programas que los responsables de los diferentes departamentos e instituciones de la Fundación (Museo Getty, Centro para la Historia del Arte y las Humanidades, Instituto de Conservación, etc.) han diseñado y perfilado de acuerdo con sus funciones específicas.

En muchos sentidos, la contundencia y monumentalidad de la arquitectura del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-1985) y la poca flexibilidad de los espacios construidos para la instalación de las obras en la brillante arquitectura de la Fundación Pilar y Joan Miró (1986-1992), en Palma de Mallorca, los dos de Rafael Moneo, les emparentan con esta vertiente. Algo parecido ocurre con el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC)(1988-1994), de Alvaro Siza Vieira, en Santiago de Compostela.

2. Dicotomía pactada. (O el museo en dos formulaciones.) Esta modalidad estaría representada por arquitectos de la línea del británico James Stirling. En sus obras museísticas se produce, en cierto modo, una dicotomía pactada, un binomio complementario. El conjunto arquitectónico está redactado en dos temas: el del área no vinculada a exposiciones, como expresión autónoma de creación arquitectónica; y el dedicado a la exhibición de los objetos, en cambio, neutro, en la tónica tradicional de las concepciones neoclásicas y románticas. Son excelentes representantes de esta modalidad la ampliación de la Neue Staatsgalerie (1977-1984) de Stuttgart, Alemania (J. Stirling y Michael Wilford), señalado por el crítico neoyorquino Douglas Crimp como un destacado ejemplo de museo posmoderno; el Sackler Museum (1979-1985), ampliación del Fogg Museum of Art, en Harvard, Cambridge, Massachussetts, EE.UU. (J. Stirling, M. Wilford and Associates); The Clore Gallery (1989-1986), ampliación de la Tate Gallery, en Londres (Stirling & Wilford); o la Tate Gallery (1985-1988), en el Albert Dock de Liverpool, en Inglaterra (Stirling & Wilford).

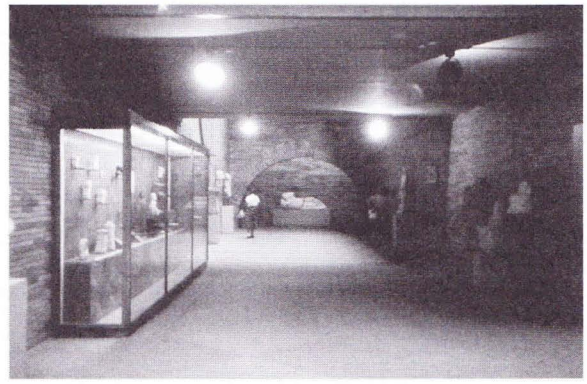
En este apartado podríamos incluir la construcción del ala este de la National Gallery de Washington por I. M. Pei y la solución que ofrece en la ampliación del Louvre (1983-1989). Tam-



Plantas del Museo Nacional de Arte Romano, 1980-1985, Mérida (Rafael Moneo).

bién, el Museo de Arte Moderno (1983-1987) en Nagoya, Japón, de Kisho Kurosawa, y la Colección de Arte Nordhein Westfallen (1975-1986), en Dusseldorf, obra de Hans Dissing y Otto Weitling.

3. Intento de resolución de la dicotomía. (Formulación integrada.) Esta tercera modalidad está representada por arquitectos como el español Josep Lluís Sert y el austríaco Hans Hollein. Autor el primero de la Fondation Maegth en St. Paul de Vence, Francia, y de la Fundación Joan Miró (1975) en Barcelona; y el segundo, del Abteiberg Städtisches Museum (Museo Municipal) (1972-1982) de Mönchengladbach, y del Museum für Moderne Kunst (1983-1991), de Frankfurt, ambos en Alemania.[40] Los dos arquitectos intentan, conservando sus peculiaridades, resolver la dicotomía estructural y funcional en una única formulación: los espacios expresivos nacen del convencimiento museográfico y como consecuencia de una cuidada atención al doble problema. Sert destaca la autonomía arquitectónica –representativa, no de exposición– mediante la unidad formal. Hollein fragmenta en Mönchengladbach, como método de exposición arquitectónica; y hace que los espacios singularizados del museo de Frankfurt sean respetuosos con el programa museológico de Jean Christophe Ammann y su equipo.



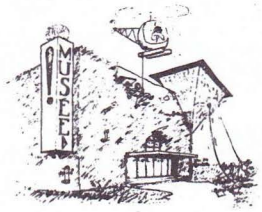
Espacios laterales de exposición del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (Rafael Moneo).

Museos de formulación integrada pueden considerarse algunos hermosos ejemplos de arquitectos importantes, pioneros en muchos aspectos de la arquitectura contemporánea, como son los tejanos Museo Kimbell (1966-1972) en Forth Worth, de Louis Kahn, y la Colección De Menil (1981-1987) en Houston, de Renzo Piano; o como lo son, sin duda, el Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) en Los Ángeles, realizado por Arata Isozaki entre 1981-1986, y en cierto modo la solución que aportan Ricardo Legorreta, Víctor Legorreta y Noé Castro en el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey, México, inaugurado en 1991.

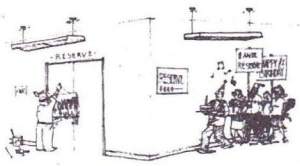
4. El museo como atracción espectacular. Muy en consonancia con la mentalidad de una época denominada posmoderna en una situación calificada como postindustrial, los arquitectos que se pueden encuadrar en esta modalidad intentan acentuar la realidad del museo como

Los diez mandamientos del arquitecto de museos

Dinu Bambaru, de Canadá, cosecho estos mensajes trabajando en su país y en el extranjero

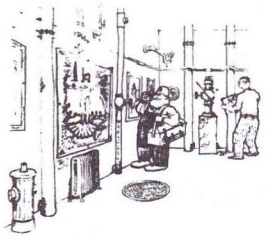


Elija los materiales de construcción más estrafalarios que encuentre, sin olvidar que su mantenimiento debe ser totalmente imposible.



Tome medidas para que las reservas queden totalmente saturadas un año después de la inauguración.

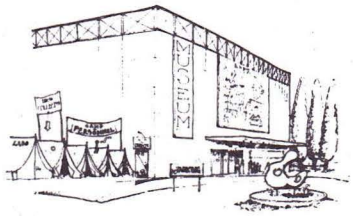
Olvide la existencia de colecciones.



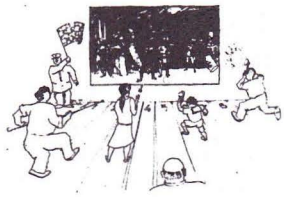
Prevea el mayor nímero posible de cañerías en torno a las colecciones.

Olvide la existencia de los visitantes.

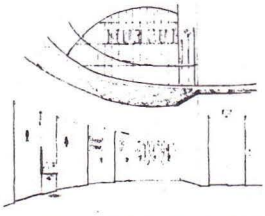
Confíe ciegamente en un sistema centralizado de aire acondicionado para controlar la humedad relativa y la temperatura.



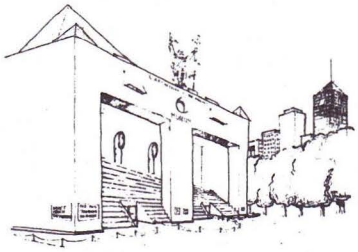
Olvide la existencia del personal.



Prevea que los visitantes puedan entrar en contacto directo con las obras expuestas.

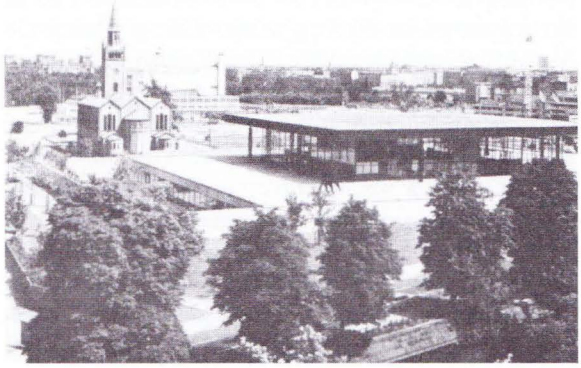


Ubique las reservas en los rincones inaccesibles del edificio.

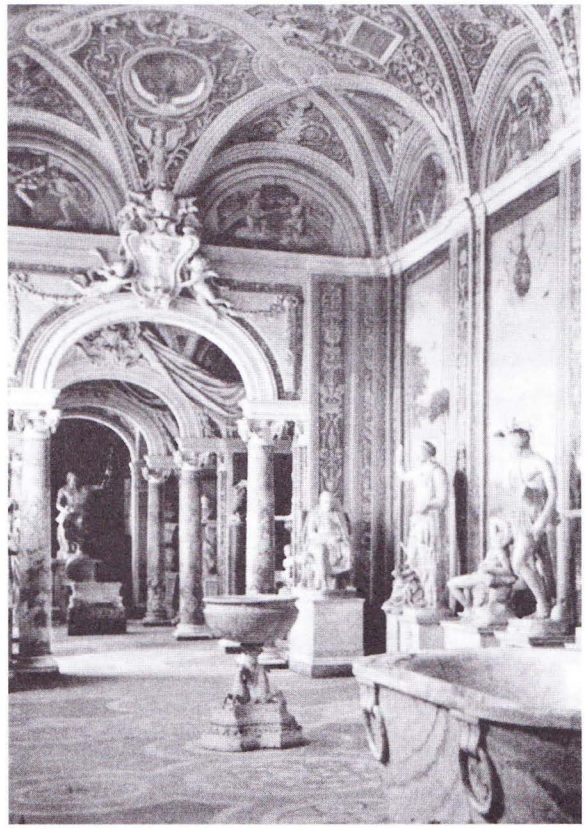


Y sobre todo, prevea un mueseo que sea un monumento a la gloria del arquitecto, es decir, *a la suya.*

«Los diez mandamientos del arquitecto de museos», según texto y dibujos de Dino Bambaru en la revista Museum, *París, UNESCO, 164, nº 4, 1989.*



Neue Nationalgalerie, Berlin, 1962-1968 (Mies van der Rohe).



Museo Pio Clementino, 1822, Vaticano.

polo de atracción de las masas, tanto por medio de la potenciación excesiva de los recursos didáctico-pedagógicos, como por el realce espectacular del escenario, que permite al público erigirse en auténtico protagonista de esa atracción. Una modalidad heterogénea, que admite diferentes matices, como: *a*) «la gran plaza» o «el gran centro de encuentro social», cuyo paradigma y espectacular contenedor es, sin duda, el Centre National Georges Pompidou (1972-1977), de París, obra de Renzo Piano y Richard Rogers.[41] O el Musée de la Gare d'Orsay (1980-1986), también en París, proyecto de Gae Aulenti e Italo Rota;[42] *b*) «museo como parque temático», en el que encaja el enorme complejo de la Cité des Sciences et de l'Industrie, en La Villette, París, proyectado en 1980, y realizado en su primera fase en 1983-1986 por Adrien Fainsilber, con la colaboración de Silvain Mercier; y en el que por sus características de proyecto globalizador e interdiciplinar, con alardes de planteamiento espaciales y constructivos debemos incluir el citado Centro Getty de Los Ángeles, de Richard Meier; *c*) «museo como espejo del poder tecnológico», en cuyo apartado entraría también el ejemplo anterior de la Cité des Sciences et l'Industrie, pero que encuentra quizás su más clara definición en proyectos tan diferentes como son los de Norman Foster, el Carré d'Art. Mediateca y Centro de Arte Contemporáneo (1984-1993) en Nimes, Francia y, sobre todo, el Sainsbury Centre for the Visual Arts (1974-1977), East Anglia University, en Norwich, Inglaterra, ampliado posteriormente. O como pueden ser los proyectos de Rem Koolhaas, el no construido Centro de Arte y Tecnología (1989-1990), en Karlsruhe, Alemania, y la Kunsthal (1988-1992) de Rotterdam, Holanda, realizada con Fuminori Hoshino (OMA Rotterdam).

5. Rehabilitaciones y reinterpretaciones de edificios antiguos. Como hemos indicado, las instalaciones en edificios históricos o antiguos (remodelaciones o reinterpretaciones de edificios no pensados en su origen para funciones museísticas) es lo que suele llamarse «el arreglo

Galleria degli Uffizzi, Florencia, s. XVI (Vasari).

frente al modelo». Además de los numerosos problemas que plantea su rehabilitación, en esta vertiente se dan los más variados enfoques y resultados, dependiendo no sólo de las características del edificio reinterpretado y de la tipología de las colecciones, sino también del grado de adecuación obtenido por la intervención –en mayor o menor profundidad– del arquitecto. Se intenta con estas intervenciones dar una respuesta unitaria al problema, sumándose las diversas anécdotas espaciales y constructivas que lo integran. Y adquieren diferentes peculiaridades, no sólo por el carácter de la intervención del arquitecto en sí, sino también por el alcance de esa intervención: *a*) rehabilitaciones o reinterpretaciones propiamente dichas; *b*) ampliaciones o adiciones; *c*) reconversiones globales. Los ejemplos son numerosísimos en los últimos tiempos. Pero, aparte de los citados en la nota 12, debemos recordar en el primer caso las reorganizaciones por Carlo Scarpa de los Museos de Florencia, Palermo, Possagno, Venecia o Verona. La restauración y arquitectura de interiores del equipo BBPR en el Museo del Castello Sforzesco (1952-1956) de Milán. O la intervención de Guido Canali en la Galería Nacional en el Palazzo della Pilotta (1970-1986), en Parma. Como muestra de la segunda variable, citemos la realización de Frank Gehry y Asociados del Aerospace Museum (1982-1984), de Los Ángeles, agregado al remodelado edificio del Arsenal, de 1913.[43] La coordinación de la reinterpretación en su primera fase por parte de Antonio Fernández Alba (1982-1986) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en un edificio hospitalario del siglo XVIII, cuya última y más profunda intervención se debió (1988-1990) a los arquitectos José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro, podría entrar como ejemplo a caballo entre la primera y la tercera variante. La realización del Museo de la Ciencia de Barcelona (1979-1980) por Jordi Garcés y Enric Sòria puede ser un claro ejemplo del segundo tipo de intervención. La rehabilitación del Palacio de Villahermosa (primer cuarto del siglo XIX) y su total transformación y reconversión interior por Rafael Moneo en el flamante Museo Thyssen-Bornemisza (1989-1992) en Madrid, puede ejemplificar el tercer tipo.

6. Extensión alternativa. (O sucursal del museo.) Puede presentarse como una intervención especializada de las fórmulas anteriores, sobre todo de las últimas indicadas. No se trata solamente de realizaciones mixtas, como sucede con las restauraciones y readaptaciones en mayor o menor grado, sino de una solución alternativa de «cuasi-museo» o de ampliación como «museo-temporal» o, si se prefiere, espacios culturales para actividades temporales diversas. Presentan también variantes: *a*) Centros de arte en espacios alternativos (en una aduana portuaria, como el CAPC de Burdeos (1978) en el «Entrepôt Lainé» de comienzos del siglo XIX, acondicionado en etapas sucesivas por los arquitectos Jean Piestre y Denis Valode; en una fundición construida por Gustave Eiffel, como «Le Magasin» de Grenoble (1985-1986), reconvertida a las funciones expositivas por Patrick Bouchain; en una antigua iglesia, como la «Whitechapel Gallery» (1982-1985) de Londres, adecuada por Alan Colquhoun y John Miller; o en un antiguo taller de reparación de motores, como la también londinense «Saatchi Art Collection» (1983-1984), de Max Gordon; o en un complejo de naves textiles abandonadas, como el Mass MoCA (proyecto en marcha desde comienzos de los años noven-

ta, con la intervención de varios arquitectos) en North Adams, Massachusetts, por citar sólo cinco destacados ejemplos); *b*) Sucursales propiamente dichas (en grandes naves industriales, como el Temporary-Contemporary del MOCA (1983) en Los Ángeles, reconvertidas por Frank Gehry; en un complejo conventual español, como El Carme (1989), remodelado por los arquitectos del IVAM de Valencia; en un dique portuario, como la Tate Gallery (1988) de Liverpool, de James Stirling y Michael Wilford); *c*) Interdisciplinales o híbridos del patrimonio cultural. Son grandes centros y complejos culturales, como el Museo Regional de la Técnica y el Trabajo (1984-1989), en Manheim, Alemania, ingeniería de Ingeborg Kuhler; el Museo de la Ciudad (1990-1994), en Groningen, Holanda, de los arquitectos Alessandro y Francesco Mendini, con Gerda Vossaert y Alexandre Mocika; o como lo son en este aspecto interdisciplinal los citados Centro Georges Pompidou de París, el Centro Getty de Los Ángeles o la Mediateca y Centro de Arte Contemporáneo de Nimes.

Suelen ser, en definitiva, o bien atrevidas reutilizaciones de espacios a veces insólitos para funciones museísticas, o construcciones de nueva planta innovadoras en el área de la exposición y difusión –no tanto en el de la conservación– y a las que nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo del presente estudio.[44]

4.1. El programa, el proyecto y las funciones museológicas

Cualquier proyecto riguroso de museo debe ser el resultado de un proceso largo y colectivo, en el que la definición del programa ilumine y conduzca la realización arquitectónica. De otro modo se producirá una inevitable disfunción organizativa museográfica que impedirá en consecuencia la materialización de sus tres grandes vocaciones: conservación y exposición, estudio y documentación, educación y cultura. Con independencia del producto final arquitectónico, debe tenerse en cuenta previamente que el museo es una institución con formas variables que en ningún modo responde a un modelo definido, realizable en un número indefinido de ejemplares. Se impone, pues, una actuación muy conjuntada que atienda en cada caso y de forma precisa tales variables. Un diálogo permanente entre el ordenador del programa y el traductor del proyecto de la arquitectura. El museólogo y el arquitecto aparecen, en todo caso, como actores decisivos para la consecución de la adecuada flexibilidad de espacios interiores y de la modularidad y extensibilidad de la arquitectura que el programa concreto demande.

> Al igual que los otros tipos de edificios, el museo se ha transformado a través de los años. Los magníficos ejemplos contemporáneos tienen su antecedente directo, probablemente, en los años sesenta, en la consolidación de la museología como ciencia, en el cambio de enfoques y objetivos del museo, en la inclusión de otras disciplinas en el quehacer museístico (comunicación, informática, psicopedagogía, sociología, semiótica, etc.), en el desarrollo de la conservación de bienes muebles, en el avance de la museografía y en el enorme desarrollo de la tecnología. Todo esto conlleva funciones y actividades, nuevas o no, dentro del museo, planteadas de una manera más clara, precisa y (podríamos decir) profesional. Por ello, el simple programa arquitectónico da paso a la programación museística. Si bien la programación no da lugar a nuevas funciones y enfoques, llama la atención hacia éstos, los jerarquiza, les da áreas basadas en estudios concienzudos y analiza sus relaciones, sus requerimientos de personal y su equipo de acuerdo con los objetivos más definidos.[45]

4.2. Arquitectura y programación

En 1989, el equipo formado por Patrick O'Byrne, arquitecto y programador, especializado en investigación operacional (programación, planificación y normalización), muy conocido por haber elaborado el programa arquitectónico del Centro Georges Pompidou y el de varios otros museos franceses, como el Museo de Orsay, el Louvre y el de Arte Moderno de Lille; y por Claude Pecquet, museólogo y programador, responsable del programa de funcionamiento del Centro Pompidou y, en colaboración con

O'Byrne, de los programas del Museo de Orsay y del Louvre, entre otros, escribió:

> Hace exactamente diez años contribuimos en un número especial de *Museum* dedicado a la programación de museos (*Museum*, vol. XXI, nº 2, 1979). Constaba de dos partes. En la primera, titulada La programación, una herramienta al servicio de los conservadores, las autoridades y los responsables arquitectos, se examinaba el papel, la función y el interés de la programación como base preliminar de todo proyecto, ya se trate de reorganizar, acondicionar o crear un museo. En la segunda parte, varios autores describían sus experiencias concretas (a nivel nacional e internacional) de programación aplicada a museos. Tuvimos la suerte de encargarnos, junto con otros especialistas, de la programación del proyecto del Centro Georges Pompidou, cuya eficacia mejoramos. Posteriormente participamos en otros proyectos importantes [...] En cada oportunidad pudimos comprobar el interés y la pertinencia de este enfoque, tanto en los proyectos importantes y complejos como en los limitados y sencillos. Porque, en última instancia, la programación no es más que la reflexión lógica que debe preceder a la ejecución de un proyecto o, dicho en otras palabras, programar consiste en detenerse a reflexionar. ¿Qué hacer? ¿Para quién? ¿Cómo? ¿Con qué medios? He aquí las preguntas que debe responder adecuadamente el programador.[46]

Como comenta J. F. Leroux-Dhuys, «en su curso [sobre arquitectura y programación], Georges Henri Rivière insistía particularmente sobre ciertas características propias para una buena arquitectura de museo y preconizaba subrayarlas en todo el programa».[47]

Estas características son:

1. Flexibilidad de los espacios interiores. Esta flexibilidad no debe estar motivada por el afán de modificar permanentemente el recorrido museográfico o la estructura misma del museo... Por el contrario, es deseable que las estructuras y los equipamientos de un museo puedan llevarse a las modificaciones que traen el progreso científico, técnico y deontológico en materia de museografía, a las nuevas necesidades de sus usuarios, así como a la eficacia y al confort acrecentado de su personal.

2. Modularidad de la arquitectura. Según los principios de la Bauhaus, es recomendable estudiar, al mismo tiempo que la arquitectura, todos los equipamientos integrados en el edificio y los mismos objetos que serán utilizados... Todo en un módulo arquitectónico que permita la flexibilidad.

3. Extensibilidad de la arquitectura. Es la facultad por la que tanto la gran obra como la secundaria y sus equipamientos puedan obtener un desarrollo en volumen y en superficie, poco a poco las necesidades del museo y las condiciones respondan a las tendencias técnicas y estéticas del arquitecto, de acuerdo con el maestro de obra.[48]

El respeto y el impulso de estas características en el diseño de un programa museístico dependen necesariamente de la mejor y más idónea articulación del proyecto o programa arquitectónico, de la corresponsabilidad de actuación de cada uno de los miembros de los distintos sectores que integran el proyecto y del acierto en su desarrollo y aplicación concretos.

Joan Darragh y James S. Snyder sostienen en el importante tratado que venimos citando, *Museum Design. Planning and Building for Art*, al desarrollar el tema de la «Preparación de un programa arquitectónico», lo siguiente:

> Para una organización de cualquier tamaño, la decisión de comenzar un programa arquitectónico requiere una delegación explícita de responsabilidad para la dirección y ejecución del proyecto. Esta responsabilidad es delegada de acuerdo con los recursos internos de un museo particular. Existe también una distinción para ser realizado entre quienes dirigen el texto del programa y quienes realmente lo escriben. Si es posible, un miembro del equipo existente (o del nuevo equipo formado de la organización) debería dirigir la creación del programa. Desde los propios objetivos de una organización, que tienen que ser suministrados por medio de sus esfuerzos de planificación del edificio, la participación de los individuos bien versados en sus programas y destrezas puede ayudar a asegurar este enfoque en esta etapa.[49]

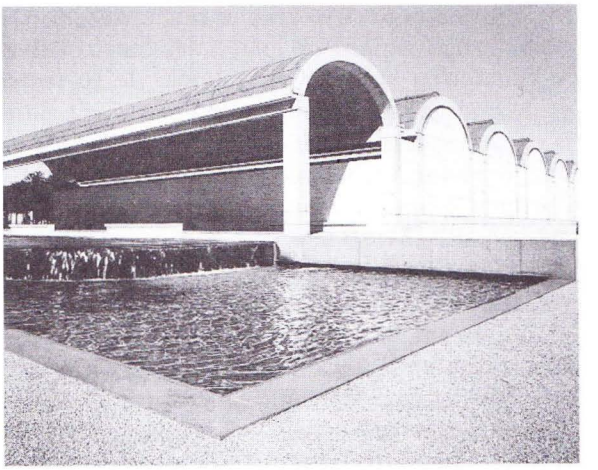
(Y establecen el esquema de la organización del proyecto-director en la arquitectura del museo, reproducido en la página 274).

Proyecto director que debe conjugar los as-

pectos técnicos y museográficos con el acierto en la elección del arquitecto y el constructor, en estrecha vinculación con el museólogo programador.

> ¿Qué sucede en la práctica cuando se escoge a un arquitecto contratista y por qué, después de la selección, al programador todavía le queda mucho por hacer? Ante todo [...], nos econtramos ante una creación plástica, expresión de convergencia entre las necesidades del usuario expuestas por escrito (el programa) y su representación formal (el proyecto). [...] Por lo general, en la fase preliminar el proyecto no refleja sino los propósitos globales, la organización de las principales funciones o el tratamiento de los volúmenes. Aún no se ha entablado un diálogo entre el contratante y el contratista; el proyecto sólo es, en definitiva, una propuesta rica en posibilidades.
> Ese diálogo tiene que establecerse, forzosamente, para ampliar el programa, dotarlo de los elementos positivos de la creación arquitectónica y, al mismo tiempo, rectificar los errores y las carencias del proyecto. A veces, estos últimos se deben a una voluntad excesiva del arquitecto de «marcar su territorio».
> Un museo es, con frecuencia, una empresa prestigiosa y excepcional en la que el genio creativo puede expresarse más plenamente que en otros proyectos; suele suceder que el continente (la arquitectura o escenografía) predomine sobre la existencia del museo. Demasiadas veces se olvida que una vitrina sólo cumple una función: la de proteger y conservar las obras expuestas. Y se la debe suprimir siempre que se pueda para que la relación entre el objeto y el observador sea lo más sencilla y directa posible.
> Para paliar estos errores y accidentes, facilitar la interpretación del proyecto y contribuir a sopesar las consecuencias de cada una de las decisiones que habrán de tomarse a medida que avance el proyecto, se puede encomendar al programador la tarea de supervisar la evolución del proyecto y prestar su asistencia; se habrá alcanzado la fase de adecuación del programa y el proyecto.[50]

En consecuencia, para que cualquier tipología de museo a nivel de organización de espacios[51] pueda facilitar el desarrollo de las funciones museográficas, debe estar lógicamente al servicio del programa museológico que en ellos se aplica.[52] El cumplimiento de estas condiciones proveerá a la institución de la infraestructura física y de los servicios adecuados, propios de un buen contenedor. De ello dependerá, insistimos, la realización de las funciones específicamente socioculturales, o lo que es lo mismo, el desarrollo del museo de acuerdo con su perfil específico.



Louis Khan, Kimbell Art Museum (1966-1972), Fort Worth, Texas, EE.UU.

4.3. Forma y función. Estética y funcionalidad de la arquitectura del museo

El edificio del museo ha venido siendo considerado tradicionalmente, al menos hasta los años cincuenta de nuestro siglo, como un santuario de la belleza y de la riqueza acumuladas del pasado. Por ello, la arquitectura en sí debía reflejar ese mismo concepto, esforzarse en representar y resaltar con la monumentalidad y brillantez de un hermoso estuche su adecuación y dignidad para cobijar o guardar las mejores joyas, los tesoros más sobresalientes de la Humanidad. Y así ha seguido ocurriendo en numerosos países desarrollados, que continúan imitando a menudo su arquitectura tradicional.

Con la influencia del movimiento moderno, de las nuevas tendencias arquitectónicas y del desarrollo de la museología, han terminado por configurarse fundamentalmente dos teorías: una primera, la que mantiene que el museo como edificio es ya un monumento cultural en sí mis-

mo considerado, cuyo emplazamiento, apariencia externa y riqueza de materiales constructivos lo convierten en todo un símbolo de su papel en la comunidad y como referencia clave para la ciudad; y una segunda, la de que el museo es sencillamente un recipiente o contenedor concentrado sobre su interior y concebido estrictamente para servicio de sus colecciones y para satisfacción intelectual y sociocultural del público visitante.

De ambas teorías hemos realizado ya en páginas anteriores oportunos comentarios y reflexiones, y hemos confirmado con suficientes ejemplos sus respectivas evoluciones desde la segunda posguerra mundial hasta nuestros días. Los primeros –edificios destacados habitualmente como algunos de los más celebrados museos, entre ellos el Museo Guggenheim de Nueva York, la Nueva Galería Nacional de Berlín, el Museo Oakland en California o el Museo de Israel en Jerusalén– suelen ser generalmente construcciones no flexibles, ni extensibles, ni tan siquiera acordes con el programa diseñado para ellos desde la doctrina de la museología actual. Los segundos, que algunas veces han sido considerados como obras maestras de la arquitectura –el Museo de Arte Moderno de Louisiana, en Dinamarca, el Museo de Artes y Tradiciones Populares de París o la Galería Nacional Victoria de Melbourne, por ejemplo–, han sido concebidos y diseñados en función de sus colecciones, y en los que su aspecto estético no prima –aunque no se excluya– sobre sus aspectos funcionales.

Por principio, debe desearse un museo claramente funcional, a pesar de que muchas veces su propia carta de creación esté sometida a un concepto demasiado monumentalista o emblemático a causa de la actitud de sus promotores y patrocinadores (políticos, fundadores, mecenas, etc.). La forma y la función deben encontrar un ensamblaje adecuado para los mejores resultados funcionales y estéticos. La solución está en la estrecha colaboración entre el «maestro de obra» (el museólogo responsable) y el «maestro del trabajo» (el arquitecto), y tanto en el desarrollo exterior del proyecto como en la aplicación museográfica interior del programa museológico. Muchas veces, las pretensiones estéticas del arquitecto –incluidos originalidad y sello personales– actúan en detrimento de la preservación y presentación de los objetos del museo, y de la adecuada percepción de las mismas por parte del público visitante.

5. Arquitectura y servicios en el museo

Los servicios de un museo deben entenderse conjuntamente tanto desde un punto de vista de infraestructuras como de prestación de asistencias a los usuarios; y tanto desde la perspectiva de las necesidades exigidas por la programación museológica, como por la cotidiana entrega y ejercicio de su trabajo por parte del personal –científico, administrativo y laboral–, que de ella devienen.[53]

Si los problemas de circulación vertical y horizontal de los objetos,[54] del personal y del público en el museo condicionan de hecho el proyecto arquitectónico, a ellos se deben ajustar el diseño y relación de todas sus áreas (de recepción, de exposición, de conservación y almacenamiento, de restauración; de estudio, investigación y difusión; de actividades culturales...).[55] Lo que implica –dentro de la planificación arquitectónica– desde la selección del emplazamiento y del edificio a la concepción de los espacios para el público, los materiales constructivos y la propia seguridad de la institución.

5.1. Accesos, accesibilidad, áreas de distribución y circulación

La accesibilidad de un museo está determinada en parte por la buena disposición y relación de las tres zonas esenciales (pública, de trabajo y almacenes) que lo articulan. Y empieza a definirse por la selección del emplazamiento, y por el diseño y condiciones del edificio.[56]

Recomienda Geoff Matthews en este sentido:

Cuando esté decidida la ubicación y la relación de los espacios y los modelos de circulación, hay que considerar:
1. El acceso desde el exterior para los usuarios, personal y vehículos de mercancías.
2. Las instalaciones no museísticas que tienen que estar aptas para actuar independientemente.
3. Puntos de control principal y secundarios.
4. Se necesitan accesos internos a las escaleras y salidas de emergencia para regulación de incendios.
5. Circulación interna de usuarios y personal, particularmente los mayores y discapacitados.
6. Movimiento interno de colecciones, exposiciones y otros materiales, incluyendo la necesidad de manipulación mecánica (por ejemplo, una grúa).
7. Circulación vertical: escaleras, rampas, escaleras mecánicas, ascensores para los usuarios, personal y exposiciones; disposición dividida o separada.
8. Puertas anchas para permitir el movimiento del equipo y de las exposiciones, y para camillas de usuarios; tener en mente la provisión de un paso para actuaciones de control.[57]

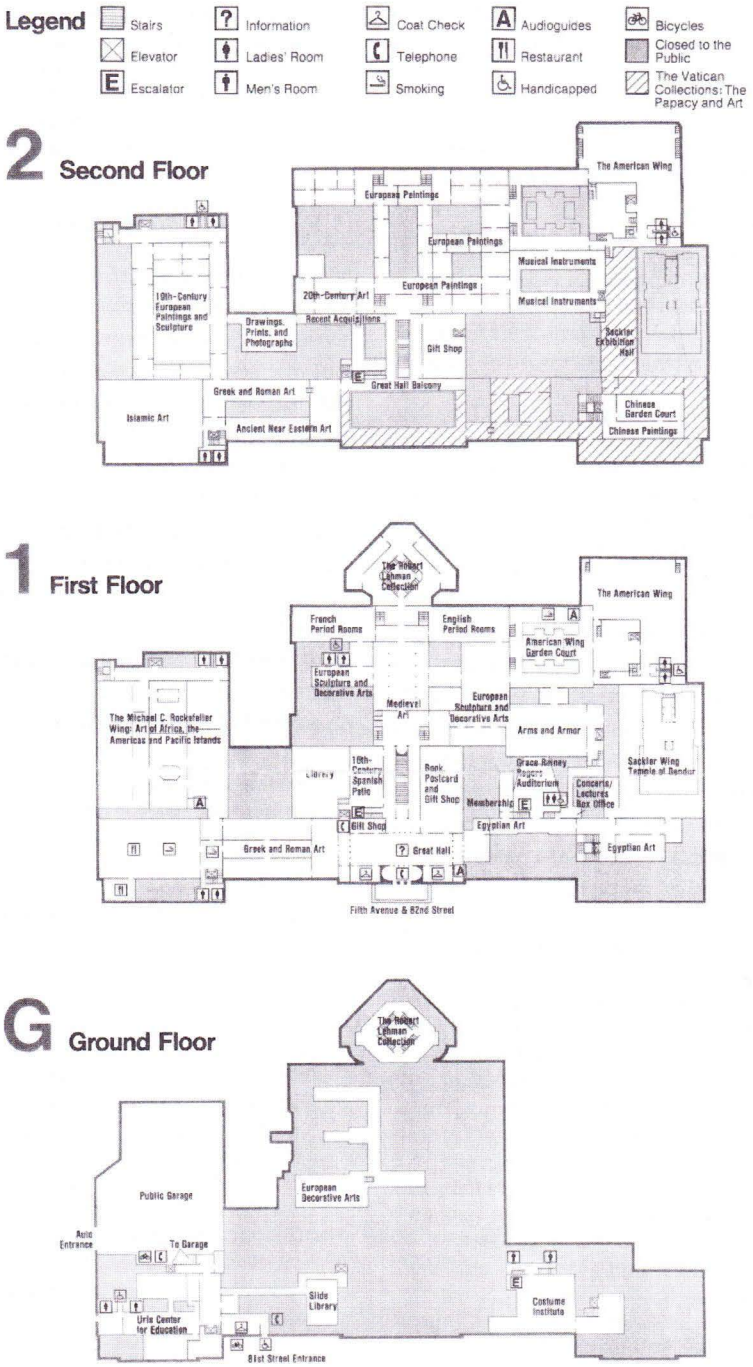
El museo es también un conjunto de relaciones estructurales, espaciales y ambientales que deben estar funcionalmente a disposición de las colecciones, de su conservación y exposición, y sobre todo, desde una perspectiva sociocultural, al servicio del público visitante. Aspectos que no deben pasar desapercibidos al museólogo y al arquitecto, como tampoco lo son para Yani Herreman, cuando escribe al respecto:

Además de los aspectos espaciales y formales, producto de la voluntad creadora del arquitecto contemporáneo, el tratamiento de la circulación y de las áreas de distribución características de la arquitectura actual obedece a diferentes razones, destacándose:
El aumento del número de visitantes, que ha llegado en ciertos casos a verdaderas multitudes (el Museo del Aire y del Espacio, en Washington DC recibe hasta cincuenta mil visitantes por día [en 1989]).
El tipo de visitantes, ya que cada vez se toman más en cuenta las personas minusválidas, que necesitan instalaciones especiales dentro del edificio.
La conducta del público (ahora sabemos más sobre sus hábitos y dinámica de movimiento).
Las actividades que se desarrollan dentro del museo.
Un nuevo concepto de distribución de las colecciones, que se traduce en un recorrido diferente.
Deben resaltarse la introducción de un espacio central de grandes dimensiones que permite al visitante una referencia visual del conjunto, y la opción de un recorrido que evite la sensación de laberinto. [...] Muy ligada a la anterior, la zona de recepción adquiere especial importancia al ofrecer al visitante diferentes opciones de visita, así como la oportunidad de prepararse psicológicamente para el recorrido.[58]

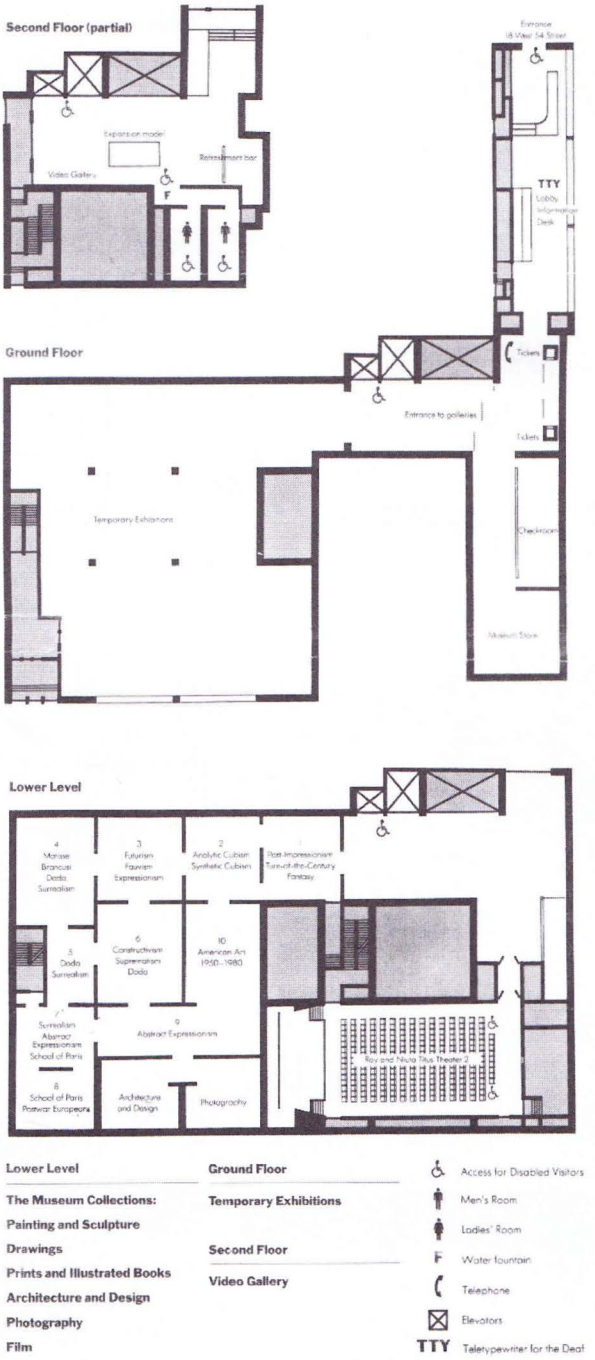
5.2. Control y calidad medioambiental

En el capítulo anterior, al ocuparnos de la conservación preventiva, nos hemos referido necesariamente a las condiciones medioambientales del museo. Debemos, no obstante, considerar aquí algunos otros aspectos y normas concretas para el control del ambiente físico en el museo, porque, como dice Eiji Mizushima, «la razón de ser de la arquitectura museística coincide, en parte, con la del hábitat: proteger y preservar objetos, pinturas, esculturas, documentos históricos, especímenes, el patrimonio científico, etc.».[59] Y comprobamos que, muchas veces, las condiciones físicas ambientales del museo no son las más idóneas para esa preservación necesaria de los objetos a su custodia.

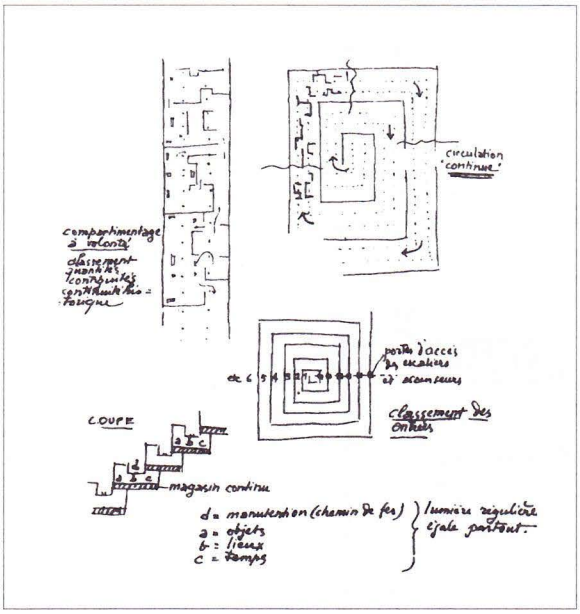
Los conservadores y los arquitectos sólo pueden tomar medidas contra el deterioro de las colecciones que están a su cargo si conocen los factores que lo provocan y de qué modo actúan. Los más importantes son los siguientes:
La humedad del medio ambiente (que varía con el tiempo) y la capacidad de los materiales de absorber la humedad dan lugar a variaciones en las dimensiones, por no mencionar los peligrosos desplazamientos, de un punto a otro en los objetos, de los elementos disueltos por el agua. La radiación electromagnética del sol o de otras fuentes luminosas, que provoca cambios químicos, decolora la superficie y finalmente altera el material que compone los objetos. Además, al aumentar la temperatura de la superficie iluminada, la radiación puede provocar tensiones mecánicas nocivas entre los diferentes puntos de un objeto.
Las diferencias de temperatura debidas a cualquier causa, ya sea que dependan de la ubicación o del tiempo, desplazan la humedad dentro del objeto y varían sus dimensiones. Si es demasiado elevada, la propia temperatura puede impedir que el material reaccione contra las fuerzas a las que está sometido, convirtiéndose entonces en posible causa de la deformación que sufren los objetos.
Además de estos factores, la ubicación de los museos

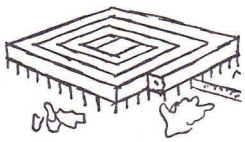


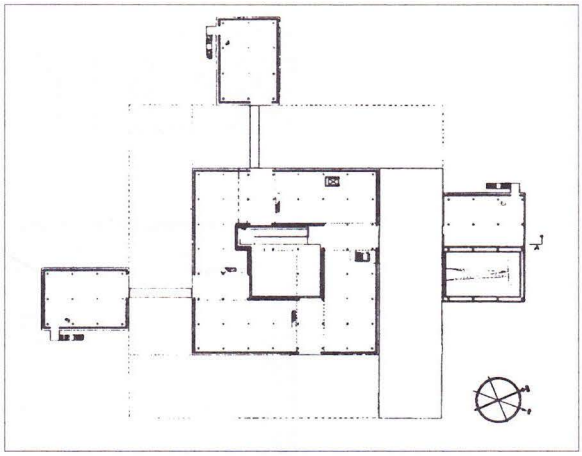
Plantas del Metropolitan Museum of Art, Nueva York, con señalización didáctica, (1988).

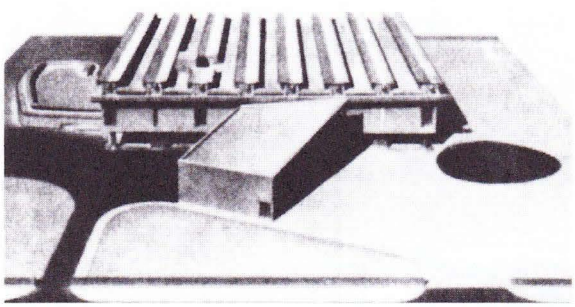


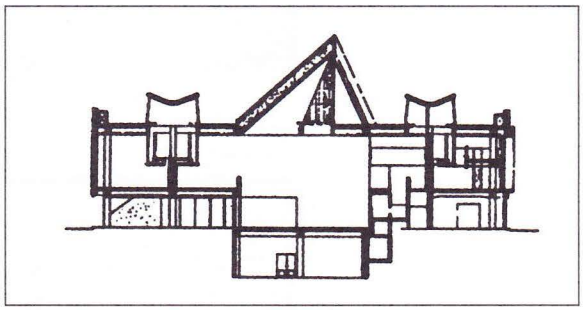
Plantas del Museum of Modern Art, Nueva York, con señalización didáctica (1988).

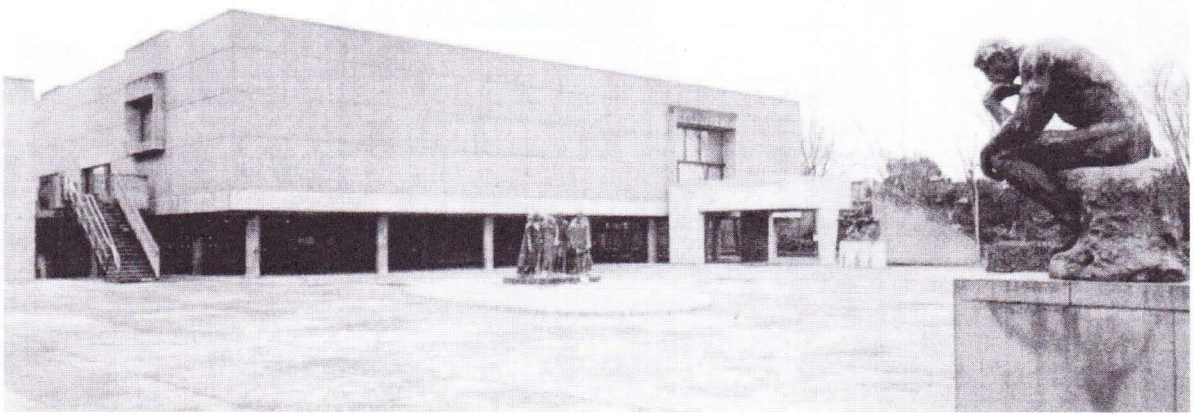




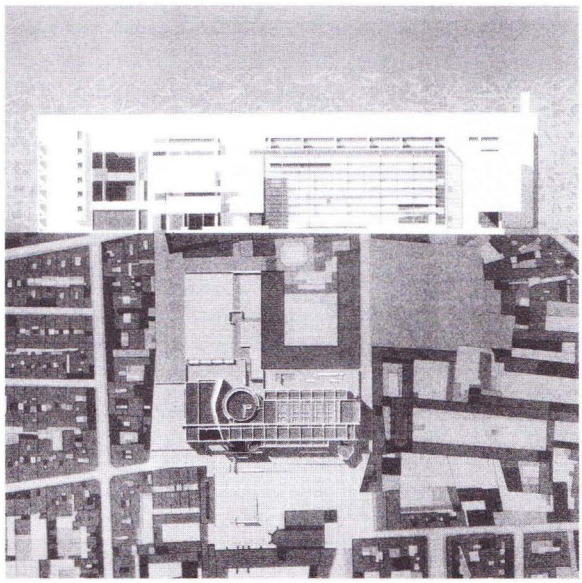


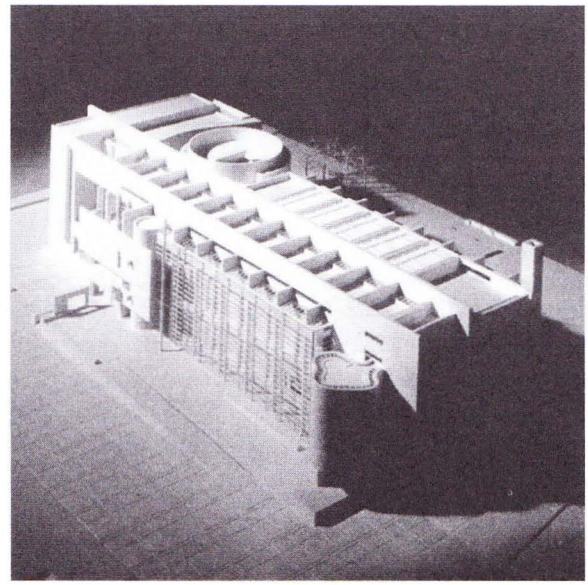




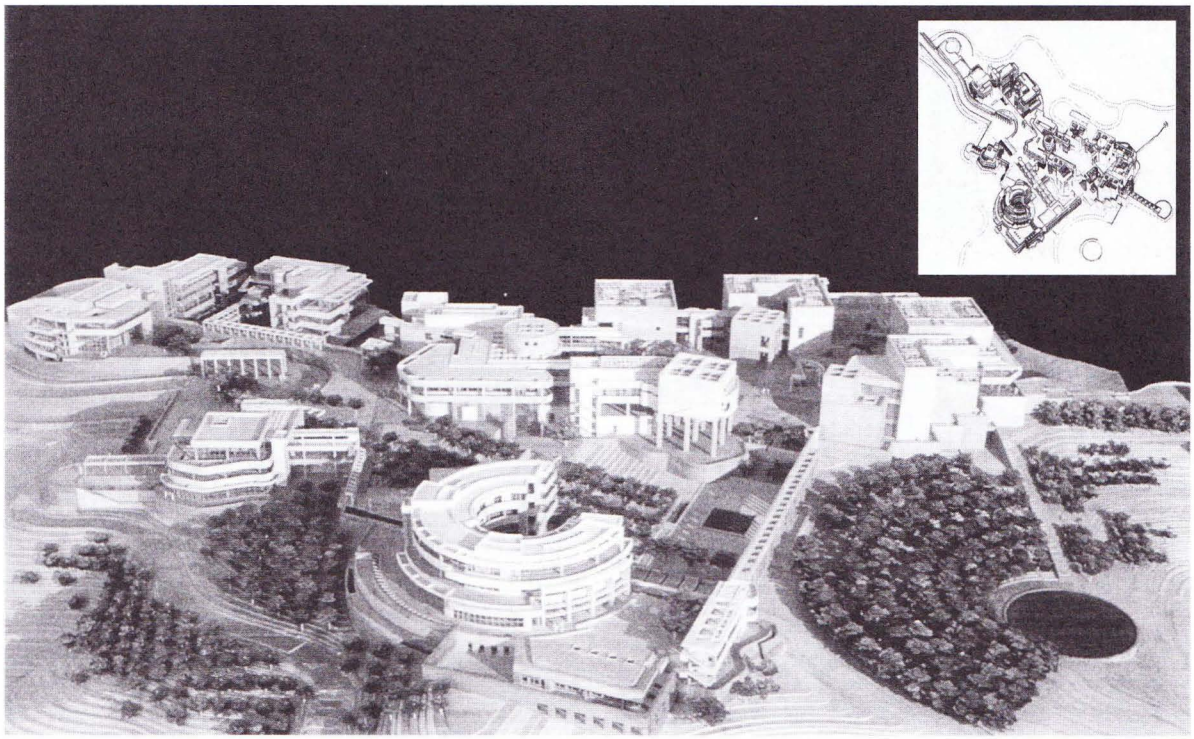


Le Corbusier. Museo de crecimiento ilimitado o controlado, c. 1930, (maqueta).

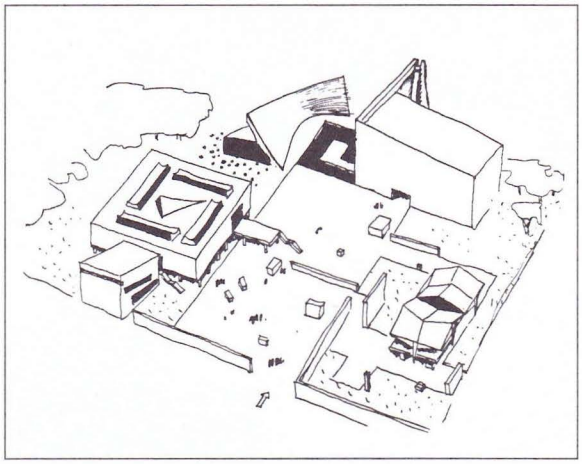




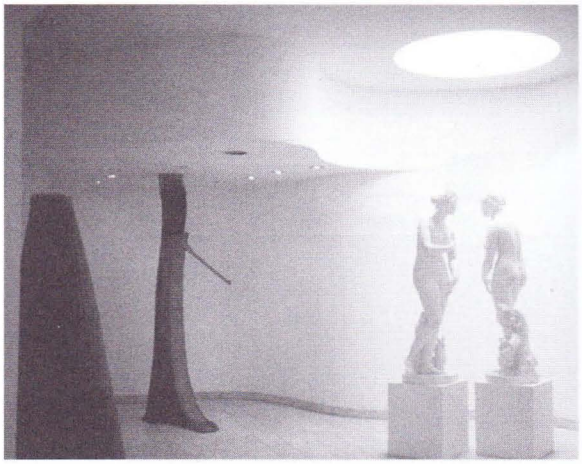
Richard Meier, alzado sur, planta de cubierta y maqueta del Museo de Arte Contemporáneo (MACBA), Barcelona (1987-1995).



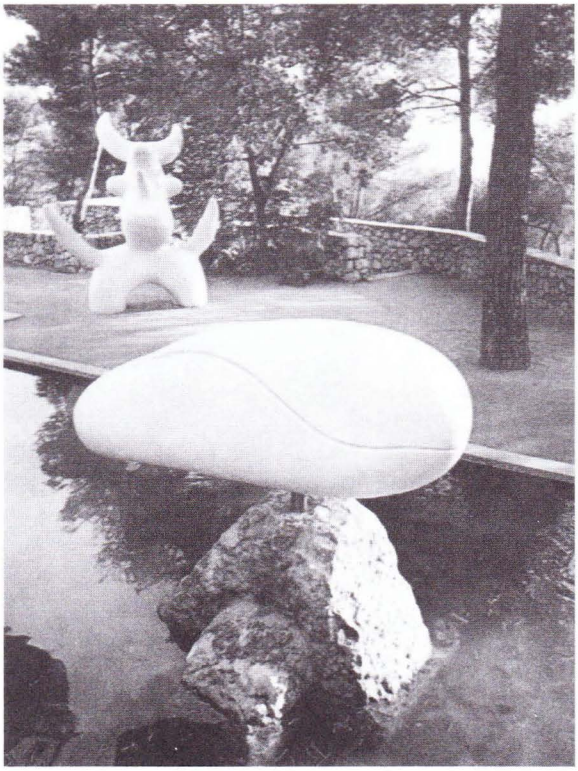
Richard Meier, perspectiva del proyecto y vista de la maqueta del conjunto del J. Paul Getty Center, Los Ángeles, EE.UU., (1986-1998).



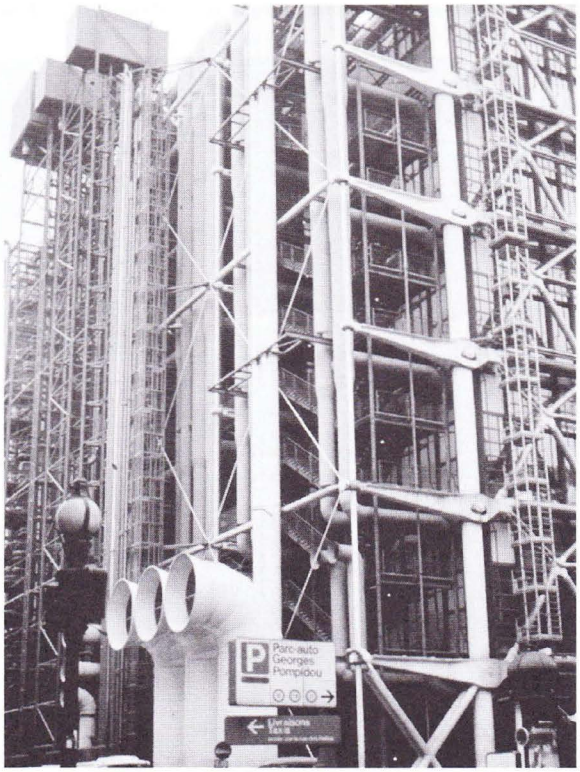
Le Corbusier, Museo de Arte Occidental, Tokio, 1957-1959.



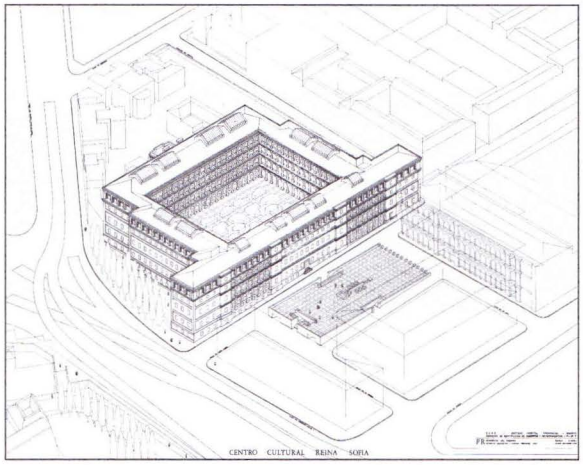
Hans Hollein, Abteilberg S. Museum, Mönchengladbach (1972-1982).



Josep Lluis Sert, Fondation Maegth, St. Paul de Vence.

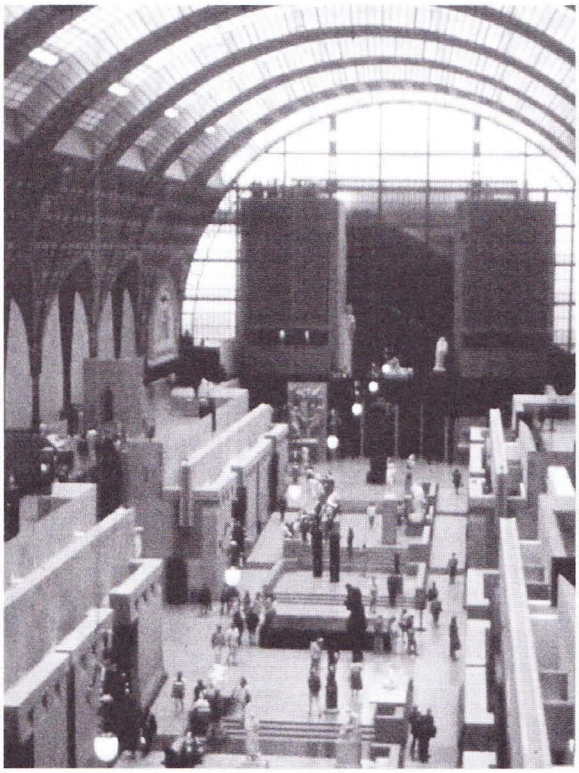


Renzo Piano y Richard Rogers, Centre N.G. Pompidou, París (1972-1977).



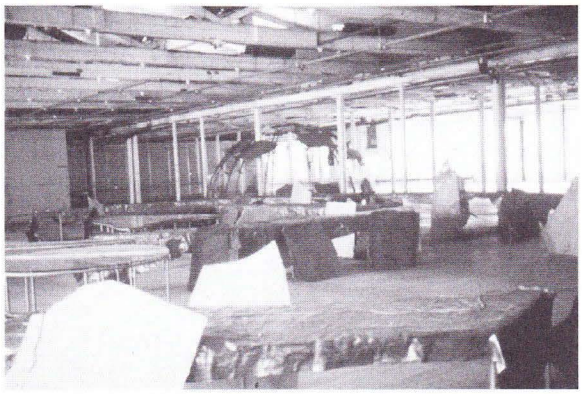
A. Fernández Alba. Proyecto de rehabilitación del Centro Cultural Reina Sofía, Madrid (1982-1986).

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en el «eje cultural del Paseo del Prado», en 1986.

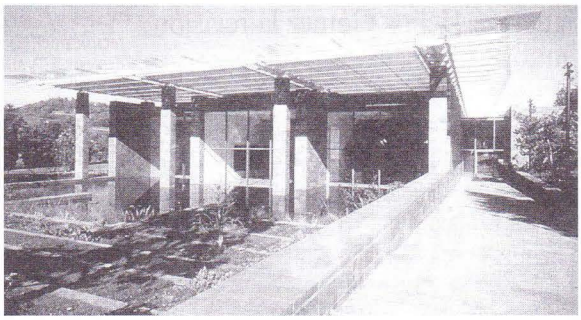


Gae Aulenti, Musée de la Gare d'Orsay, París (1980-1986).

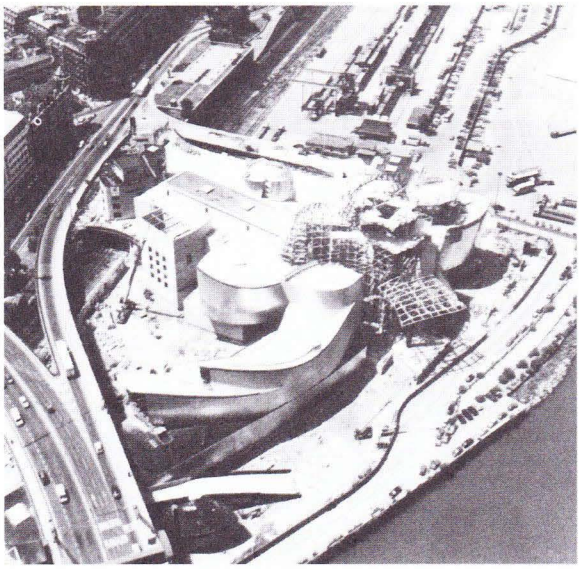
Cubiertas del CAAM. Sáenz de Oiza, Las Palmas (1989).



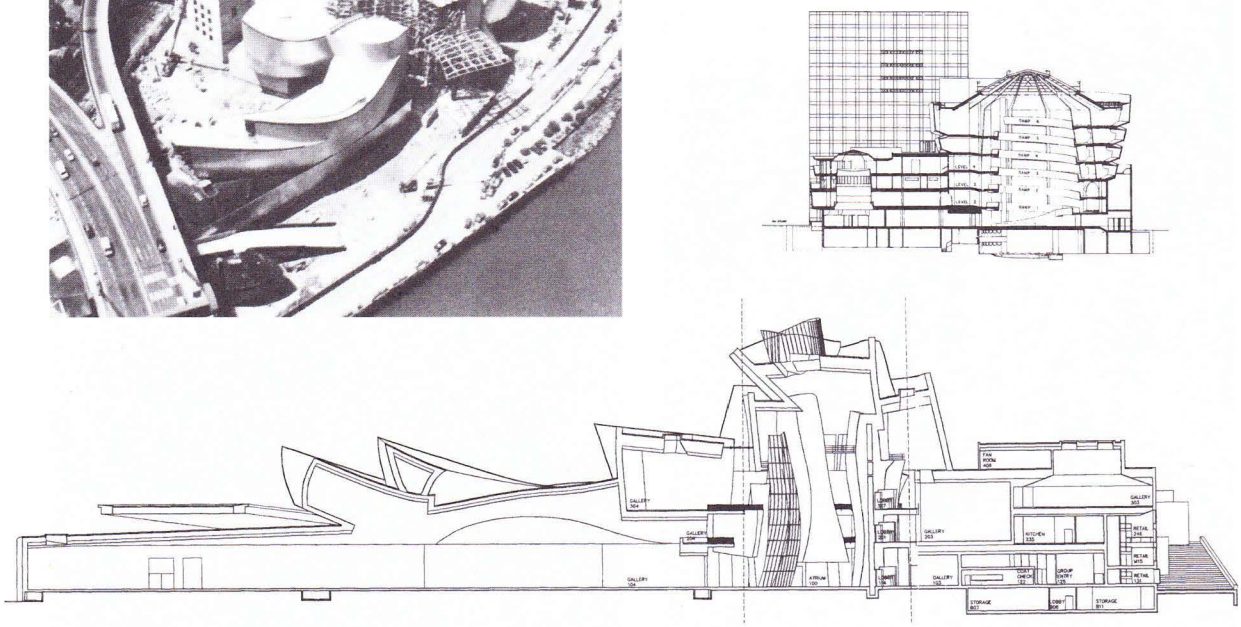
Instalación de Mario Merz en el Mass MoCA (1990).



Renzo Piano, edificio para la Colección Beyeler (1998), Basilea, Suiza.



Frank Gehry, Museo Guggenheim Bilbao (1992-1997). Vista aérea de su construcción en 1993.



Frank Gehry, Museo Guggenheim Bilbao (1992-1997).
Sección del edificio y su comparación de escala con la sección del Guggenheim New York (1956-1959) de Frank Lloyd Wright.

en zonas urbanas, donde el tráfico ha aumentado considerablemente en los últimos cuarenta años, expone las colecciones a otro tipo de tensión, ocasionada por las vibraciones que pueden llegar a los objetos a través de la estructura y el mobiliario del local.
De manera similar, numerosas partículas y sustancias que están en el aire, además de la presencia cada vez mayor de diversos gases (SO, NO, CO, etc.), causan nuevos tipos de deterioro químico, superficiales o profundos, que en general aumentan la velocidad a la que se producen las distintas formas conocidas de corrosión.[60]

Los autores de este artículo, un equipo para el estudio del ambiente físico en los museos del Piamonte, Italia, realizaron a finales de los ochenta un serio proyecto sobre este grave problema museográfico. Después de describir los «Objetivos concretos del proyecto» se detuvieron en el «Control de la calidad ambiental de los museos: problemas y métodos», estableciendo el «diagnóstico de un museo», entre otros, en los siguientes métodos para:

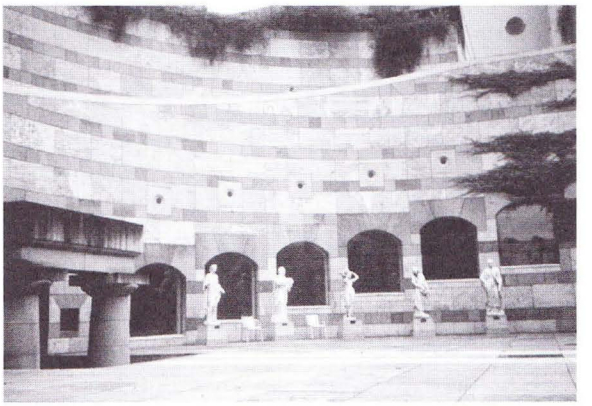
identificar y acopiar datos que ilustran el estado del medio ambiente y del edificio del museo en su totalidad, según categorías establecidas.
Organizar los datos obtenidos de manera que puedan compararse y evaluarse según criterios establecidos.
Evaluar la situación real de un museo, descubriendo las interrelaciones que existen entre las exigencias del edificio y las necesidades del museo, y poniendo de relieve las contradicciones inevitables entre unas y otras.[61]

Finalmente, los autores del proyecto describen en el artículo la «Evaluación cuantitativa» realizada, y proponen en tres cuadros sinópticos: I. Lista de los requisitos que debe cumplir un museo. II. Características del maletín [de instrumentos creados para el control]. III. Características técnicas del sistema de adquisición de datos (SAD)[62].

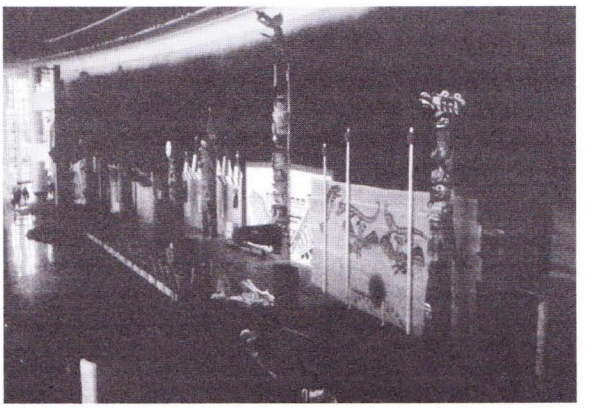
5.3. El departamento de registro y la articulación vertical y horizontal de las colecciones

En el museo, el departamento de registro es, lo recordamos,[63] su «columna vertebral». La recepción, control, movilidad vertical y horizontal, interna y

Exterior de la Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1984 (James Stirling & Wilford).



Patio central de la Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1984 (James Stirling & Wildford).



The Canadian Museum of Civilisation, Ottawa, Canadá.

The National Gallery, Ottawa, Canadá.

externa de las piezas, todos los aspectos técnicos de una exposición, seguros, seguimiento de su conservación, etc., son cometidos de vital importancia que le corresponden. El registro, inventario y catalogación de los fondos dependen de su funcionamiento.

Desde el punto de vista arquitectónico y museográfico, el departamento de registro debe ser diseñado como una unidad interrelacionada con las secciones vitales de la organización interna del museo (dique de carga y descarga, almacenes, departamentos, etc.), y dotada de una comunicación directa y bajo control con todas las secciones (salas de exposiciones permanentes y temporales, laboratorios, conservación, etc.), que haga factible y práctica su compleja responsabilidad dentro de la institución.

Cuadro II. Características técnicas del maletín

Instrumentos	Amplitud de las mediciones	Resoluciones	Autonomía de funcionamiento
Termómetro con:			
— sonda para la temperatura del aire	–10/+120 C	0,1 C	20 h[1]
— sonda para la temperatura de superficie	–10/+120 C	0,1 C[2]	4 h[1]
Higrómetro	0/100%	0,1% [3]	
Luxómetro con:			
— sonda para la iluminancia \< 10.000 lx	0/10.000 lx	1 lx	10h[1]
— sonda para la iluminancia \< 100.00 lx	0/100.000 lx	10 lx	10h[1]
Instrumento de medición de los rayos ultravioletas	50/1.600 u W/m	50 u W/m	
Flexómetro	0/5.000 mm	1 mm	
Termohigrógrafo	–15/+ 45 C	1 C	7/14 días
Dispositivo para medir la humedad en el interior de las paredes			

1. Funcionamiento constante.
2. Temperatura de bola seca y de bola húmeda.
3. Humedad relativa.
4. Este aparato, al presentar las variaciones de la resistencia eléctrica dentro del material según su contenido de humedad, permite una evaluación cualitativa diferencial del propio contenido.

Cuadro III. Características técnicas del sistema de adquisición de datos (SAD)*

Subsistema	Sonda	Amplitud de las mediciones	Resolución[1]
Externo	Temperatura del aire	–20/+ 52° C	0,1° C
	Humedad relativa	0/100%	1%
	Velocidad del viento	0/50 m/s	0,1 m/s
	Dirección del viento	0/360	1
	Luz	0/100.000 lx	10 lx
Interno	Temperatura del aire	–20/ + 52° C	0,1° C
	Humedad relativa	0/100.000%	1%
	Iluminancia	0/10.000 lx	1 lx
	Temperatura de la superficie	–20/ + 52° C	0,1° C

* *El sistema de adquisiciones de datos* (SAD) fue pensado por los investigadores para realizar estudios continuos durante períodos prolongados y en estrecho contacto con los centros de investigación y de tratamiento de datos.
1. Resolución relativa al subsistema de sonda y transductor.

Los edificios de los museos son usados de modo diferente ahora que en el pasado. De repente (en las últimas décadas) tenemos que enfrentarnos a hordas de visitantes, fabulosos valores, instalaciones temporales, exposiciones itinerantes, y a una «moda» de robos en los museos. Los edificios de los museos hoy, como las fábricas, tienen que proveerse de seguridad, y eficiente movimiento de los bienes. No necesitan por ello ser menos hermosos.

¿Por qué puede aparecer un artículo sobre los programas de edificios en un libro de métodos de registro en los museos? Porque en muchos museos el registrador, al mismo tiempo que el superintendente del edificio, el jefe de seguridad, los restauradores y los conservadores, tiene que entender de la operación física de las instalaciones. El registrador puede no hacer mayor servicio al museo que ayudando al planteamiento, diseño y supervisión del programa arquitectónico, o hasta en la simple remodelación de las instalaciones del museo. Éste es solamente un tiempo de cuidadosas, duraderas soluciones para los problemas de manejo y seguridad. El registrador tiene una especial posición en el diseño de nuevas instalaciones desde las determinadas por el armazón físico de las operaciones de registro hasta las provenientes de cómo es capaz la plantilla del registro y sus sucesores de realizar bien su trabajo.[64]

En definitiva, no debemos olvidar que los museos son lugares para conservar y almacenar, presentar y ver, educar y entretener, conocer y comprender, difundir y ayudar al desarrollo de la comunidad, y que la función del equipo científico del museo, así como la del registrador y la del consejo asesor puede y debe realizar una labor de ensambladura esencial en el cumplimiento de las necesidades que el programa museológico prevé en el desarrollo y aplicación del proyecto arquitectónico. El departamento de registro exige, a nivel estructural y para el buen funcionamiento general del museo, unas instalaciones adecuadas, que deben ser diseñadas desde las recomendaciones del ICOM al respecto (especialmente las del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas, ICAMT) y de los especialistas en el tema. Y tener muy presente en todo el proceso del diseño y aplicación del proyecto arquitectónico esa máxima absolutamente clarificadora de que, «en materia de arquitectura museística, si el edificio no es correcto, nada es correcto».

NOTAS AL CAPÍTULO 7

1 HERREMAN, Yani, «Nuevos lienzos para nuevos creadores: corrientes contemporáneas en la arquitectura de museos», en *Museum*, París, UNESCO, núm. 164, 4, 1989, pág. 197.

2 El origen y desarrollo de la arquitectura moderna de los museos, y muy en concreto los norteamericanos, ha sido estudiado como ya hemos visto –*cfr.* el cap. III, y especialmente las notas 10 y 11–, entre otros, por Laurence Vail COLEMAN (*Museum Buildings*, 1950). Y más recientemente por Helen SEARING en *New American Art Museums*, Nueva York, Whitney Museum of American Art/ University of California Press, 1982. Los estudios sobre la arquitectura de los museos en sus aspectos de planificación y diseño, nuevas tipologías y modelos, ocupación y servicios, etc., se han incrementado de manera notable en las dos últimas décadas, incluida la situación española. Destacan los dedicados a los museos de arte, a los nuevos paradigmas internacionales y a los arquitectos-«estrella», tanto libros y ensayos como artículos y números monográficos de revistas especializadas. (Puede comprobarse este extraordinario incremento en el apartado correspondiente de la bibliografía final.)

3 Como hemos comentado en los cap. II y III de este libro. (Véanse especialmente los epígrafes *Asentamiento de los museos* y *Balance europeo*, del cap. II.)

4 Véase el epígrafe *Reconstrucción y metamorfosis (1945-1968)*, especialmente, pero también los otros del cap. III.

5 Recordemos los ejemplos del Museo del Prado (1785) en Madrid, de la Gliptoteca (1816-1930) y de la Alte Pinakothek (1826-1836) de Munich; del British Museum (1823-1847) de Londres; del conjunto del Museuminsel (1907-1930) de Berlín, o del American Museum of Natural History (creado en 1869) y del Metropolitan Museum of Art (inaugurado en 1880) de Nueva York; del Museum of Fine Arts (1870-1909) de Boston; del Art Institute of Chicago (1879); del Royal Ontario Museum (1912) de Toronto, Canadá, etc.

6 Como el del Louvre, antiguo

palacio real de París, cuya construcción se inició en 1546, y que se abrió como museo en 1793. O como el barroco Palacio del Belvedere, en Viena, que reunió todas las colecciones artísticas de la familia imperial austríaca, y que fue abierto al público en 1783.

7 Germain BAZIN ha estudiado con detenimiento en el cap. 7 de su *op. cit. El tiempo de los museos* (págs. 129-167) este tema de los *Gabinetes y galerías*. «Después del siglo XVI –escribe– las obras de arte o las curiosidades se conservaban en dos clases de locales, a los que se daba sentidos diferentes que no siempre se distinguen: la «galería» o el «gabinete». Materialmente, la galería es una sala estructurada alargada y de grandes dimensiones; el gabinete, más restringido, es una habitación, de forma aproximadamente cuadrada. La galería designa un local suntuoso, una sala de fiestas lujosamente adornada en donde las obras de arte forman parte integrante de la decoración; en el gabinete, los objetos se han acumulado sin ornamentación, de forma que haya lugar para el mayor número posible de ellos [...]. En el siglo XVIII, la moda del gabinete se extiende simultáneamente con la galería para obras de arte; es un amontonamiento de objetos y de pinturas, un verdadero cajón de sastre.»

8 Bastará citar, como relevantes muestras del siglo XVI, las galerías del Bramante, para unir el Belvedere de Inocencio VIII con el Vaticano; y la galería del Palacio Farnesio de Roma, decorada por los Carracci que, a través de Francia, influirá en toda Europa. Del siglo XVII, la galería histórica del castillo de Beauregard, cerca de Blois; el gabinete de las Damas de Pibrac, cerca de Toulouse; o las galerías de Apolo en el Louvre y de los Espejos en Versalles, las dos mandadas decorar por Luis XIV. La galería del emperador Maximiliano, en Munich, con su Antiquarium, etc. Un ejemplo de gabinete famoso del s. XVIII es el de cristalerías del castillo de Rosenborg, cerca de Copenhague, creado en 1714 por el rey Federico IV.

9 Que hemos comentado ya en el cap. I, en el epígrafe *La museología y la museografía, en el tiempo y hora del museo*.

10 SOLÀ-MORALES, I. de, «El significado de la arquitectura de los museos», en *Los museos de la última generación/The museums of the last generation*, de MONTANER, J.M./ OLIVERAS, J., Barcelona, Gustavo Gili, 1986, pág. 6.
Solà-Morales sintetiza esta historia de las interpretaciones señalando cuatro fases: 1) templos de arte (acepción winckelmaniana); 2) gabinetes de clasificación y ordenada taxonomía; 3) retrospectivos recorridos por el fluir del tiempo histórico; 4) espectáculo cultural para las masas.»...el museo y su arquitectura han sido a través de los grandes edificios, de Villanueva y de Schinkel, de Leo von Klenze o de Goetfried Semper, de Le Corbusier y de Mies van der Rohe, de Louis Kahn y de Hans Hollein, un ineludible instrumento a través del cual cada tiempo ha fijado la propia interpretación del arte y la relación entre el mundo valioso de los objetos preciosos y su lectura por la sociedad de su tiempo» (*Ibídem*).

11 La preocupación por la arquitectura de los museos ha venido siendo una constante en nuestro siglo a nivel museográfico. Desde la Oficina Internacional de Museos de la antigua Sociedad de Naciones –por medio de sus reuniones y congresos y de la publicación de la revista *Mouseion*, de 1926 a 1946; y especialmente por medio de las actas de la reunión de Madrid de 1934, que dio origen a los dos volúmenes citados de *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Paris, 1935-; a la labor del ICOM desde 1948 a nuestros días, se describe una investigación y orientaciones constantes a este respecto, tanto por medio de los manuales de la UNESCO, como por medio de los estudios aparecidos en la revista *Museum*. Así, el vol. XXVI, núm. 3/4, 1974, fue dedicado íntegramente al estudio de la arquitectura del museo adaptada a las metas a conseguir en la actualidad. En este número destaca el trabajo de Manfred LEHMBRUCK, *Musée et architecture*. O el vol. XXVII, núm. 3, de 1975, dedicado a la conservación de los lugares históricos y la transformación de viejos edificios en museos. Una consideración más actual sobre el tema aparece en el número 164, vol. XLI, núm. 4, 1989, de *Museum*, dedicado monográficamente a *La arquitectura museística: más allá del «templo» y...más allá*.

12 Desde mediados de siglo destacan varias reconstrucciones y rehabilitaciones, algunas ya citadas (véase el cap. V, *Tipologías museísticas*, y nota 26): 1. Museo Nazionale di San Mateo, de Pisa, en el monasterio de San Francisco, que antes había servido de conservatorio (1845) y de cárcel (1866). Acondicionamiento (1945-1949) del arquitecto Piero Sanpaolesi. 2. Galleria Nazionale e Museo di Capodimonte, en Nápoles. Acondicionamiento de un palacio civil: el Palacio napolitano que Carlos III había heredado de su madre Isabel Farnesio, y que en el siglo XIX había sido residencia veraniega de la familia real. Su acondicionamiento a museo (1956) es obra del arquitecto Ezio Da Felice. 3. Museo Nazionale Villa Giulia, de Roma. Acondicionamiento de un palacio eclesiástico –donde transcurrió el pontificado de Julio III, en el siglo XVI–, que en el XVIII fue posada y en el XIX escuela de veterinaria. Su acondicionamiento (1955-1960) se debe al arquitecto Franco Minissi. Profesor de Museografía en la Facultad de Arquitectura de Roma, su visión teórica y práctica sobre el tema ha quedado explícita en libros como *Il museo negli anni '80*, Roma, Edizioni Kappa, 1983. 4. Museo Sant' Agostino,

en Génova. Acondicionamiento como museo (proyecto de 1965; finalizado en 1988) del convento e iglesia de Sant'Agostino, en torno a un patio porticado del siglo XVIII, realizado por los arquitectos Franco Albini, Franca Helg, Antonio Riva y Marco Albini. 5. Museo Civico agli Eremitani, en Padua. Rehabilitación (1969-1988) para museo de dos claustros del convento de los Eremitas, del siglo XVI, por los arquitectos Marco Albini, Franca Helg y Antonio Riva. 6. Galleria Nazionale Palazzo della Pillotta, en Parma. Acondicionamiento del conjunto histórico del citado palacio, compuesto de cuerpos de muy diferentes características, para museo y otros fines culturales, realizado por Guido Canali. 7. Museo Lapidario Maffeiano, en Verona. Se trata aquí de una remodelación (1977-1982) que Arrigo Rudi ha efectuado al museo que el ilustrado caballero Scipione Maffei había promovido en el siglo XVIII, en un entorno barroco y neoclásico complejo.

En todos estos ejemplos se ha procurado combinar las condiciones museográficas (presentación, instalaciones, iluminación, circulación de visitantes...) con el respeto a la condición o naturaleza propia de los monumentos intervenidos. (Muy significativo a este respecto es el libro de Franco MINISSI/Sandro RANELLUCI, *Museografia. Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti*, Università degli studi di Roma «La Sapienza», Roma, Bonsignori Editore, 1992.)

13 Lo normal ha sido buscar una armonía –cronológica y conceptual– entre el marco arquitectónico y su contenido. Se remonta esta actitud al año 1795, en que el pintor Marie-Alexandre Lenoir instala en el claustro del convento de los Petis-Augustins el Musée des Monuments Français, basado en las propiedades eclesiásticas que habían sido vendidas después de los Decretos de la Asamblea Constituyente. Desde 1790, en que se le había concedido el convento, Lenoir había conservado allí, junto a estas obras de arte, las tumbas reales de Saint-Denis y esculturas de las iglesias de París. (*Cfr. Musée des Monuments Français, on Description historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art*, 5 vols., Imp. Guilleminet, Paris, 1800-1806.)

14 Véase cap. I, epígrafe *La museología y la museografía en el tiempo y hora del museo*. Entre las reconstrucciones famosas, además del Musée Cluny, cerca de París, con sus fondos medievales; o el barroco Palacio vienés del Belvedere para colecciones de los siglos XVII y XVIII, debemos destacar algunas realizadas por los norteamericanos en este siglo. Como el transporte en 1929 de las habitaciones amuebladas por madame Pompadour en el castillo de La Muette al Museo de Boston; o el Isabella Steward Gardner Museum, también de Boston, calcado de un palacio italiano del siglo XV. Pero, sin duda, es el Metropolitan Museum de Nueva York el que muestra las reconstrucciones más espectaculares: desde las numerosas salas de arte colonial –entre ellas, un magnífico patio plateresco español–, a los famosos The Cloisters, una sucursal del museo en Fort Tyron, al norte de Manhattan, donde se ha reconstruido un auténtico entorno medieval con torres, claustros y ábsides románicos franceses y españoles de Saint-Guilhelm-le Désert, Bonnefont-en-Comminges y San Miguel de Cuxá y Trie, entre otros. Significativo también es el Hearst Castle, en San Simeón, California, ecléctica y lujosa mansión llena de obras de arte europeas, que acumuló el magnate de la prensa, y que sirvió para la realización de *Ciudadano Kane* a Orson Welles.

15 Tuvo lugar entre el 9 y el 16 de septiembre, y de aquella reunión surgió el contenido de *Museum*, vol. XXVII, núm. 3, 1975 citado.

16 En los años ochenta, las reconstrucciones se pusieron de moda especialmente para museos de arte contemporáneo en contenedores a veces insólitos, como hemos señalado. No son exclusivas de esta modalidad de museos. (Ver sobre todo el cap. V, *Tipologías museísticas*).

17 Como el coloquio celebrado en Turín, Génova y Milán del 23 al 27 de mayo de 1961, recogido por «Icom News», vol. 15, núm. 3-4, junio-agosto, 1962. En él se resaltaron la conveniencia y beneficios inestimables de la participación y presencia de los arquitectos en el museo.

18 MOLAJOLI, B., *Museum architecture*, en *The organization of museums*, *op. cit.*, 1960, págs. 146-185.

19 Por ejemplo, los trabajos teóricos publicados por un grupo de arquitectos en la revista francesa especializada en temas constructivos, *Aujourd'hui. Art et Architecture*, París, que dedicó el núm. 22, mayo-junio 1959 a los diferentes aspectos y problemas museográficos.

20 HERREMAN, Yani, art. cit., pág. 198.

21 *Cfr.* ROGERS, E. N., *Esperienza della architettura*, Torino, 1959.

22 Según Roberto Aloi (*Musei. Architettura, Tecnica*, Milano, Ulrico Hoepli ed., 1961), los primeros indicios de lo que se ha llamado «museo del mañana», en el que las zonas de exposición comienzan a ver delimitadas sus funciones específicas, aparecen en estudios y proyectos de arquitectos como Clarence S. Stein, creador del proyecto de la más antigua ciudad-jardín americana. (Stein fue autor, además, de artículos interesantes, como «The Art Museum of Tomorrow», en *The Architectural Record*, enero 1930, págs. 5-12; «Study Storage. Theory and Practice», en *The Museum News*, 15 diciembre 1944; su punto de vista crítico en el cap. III, «Eclairage naturel el éclairage

artificiel», del libro citado *Muséographie*, París, International Museums Office, 1934; «Making Museums Function», en *Arquitectural Forum*, junio, 1932; o «Planning for Art Museums Services», en *The Museum News*, 1 enero 1939.)
No deben olvidarse arquitectos como L. Hautecoeur, J.C. Moreaux o Auguste Perret. Pero, sobre todo, Henry van der Velde, y su Museum Folkwang de Hagen, Alemania (1900-1902) y el Rijksmuseum Kröller-Müller en Otterlo, Holanda, (1937-1954); Victor Horta con su Museo de Tournai (1914-1918); el Museo Municipal de La Haya, obra póstuma de Berlage (1856-1934); o el Museum Boymans-van-Beuningen de Rotterdam (1935).

23 Desde los años setenta vienen siendo cada vez más habituales las reuniones, congresos y simposios, así como las publicaciones sobre los problemas diversos de la arquitectura y los museos. Recordemos que la revista *Museum* ha dedicado periódicamente números especiales a la arquitectura de museos, especialmente el vol. XXXI, núm. 2, 1979 (su primera parte se dedicó a *La programación, una herramienta al servicio de los conservadores, las autoridades responsables y los arquitectos*), y posteriormente el nº. 164 (núm. 4, 1989, titulado *La arquitectura museística: más allá del «templo» y ... más allá*. A este esfuerzo debemos añadir el constante trabajo del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas del ICOM (ICAMT), sus reuniones y publicaciones por parte de sus miembros.
Es necesario tener en cuenta que los años setenta y ochenta fueron décadas de una gran actividad en la construcción de nuevos museos, junto con una masificación de visitantes y un auténtico *boom* en la proliferación de museos especializados. Los noventa han traído consigo una cierta revolución en la concepción institucional de estas entidades públicas. Paralelamente, junto a los llamativos paradigmas constantemente citados, se ha producido una ebullición de actividades, exposiciones y publicaciones sobre la arquitectura de los museos, como puede comprobarse en el apartado bibliográfico que aparece al final de este libro.
Citemos ahora a título de ejemplos la exposición celebrada y su publicación por el Whitney Museum of American Art, editado por Helen SEARING *New American Art Museums*, Nueva York, 1982; *Museums and Galleries*, de Geoff MATTHEWS, Londres, 1991; el volumen *Museum Design. Planning and Building for Art*, de Joan DARRAGH y James S.SNYDER, Nueva York, 1993: o la exposición y catálogo *Museos y arquitectura; nuevas perspectivas*, MOPU, Madrid, 1994, etc., para confirmar esta eclosión.

24 Remitimos en este sentido a las referencias bibliográficas finales, resaltando no obstante aquí especialmente la *op. cit. Museum Design* (1993) de J. DARRAGH y J.S. SNYDER; FEHLIG, Teresa Anne, *Museums and Museum Architecture: Guide to Recent Literature*, Monticello, Ill., Vance Bibliographies, 1990; BRAUER, Roger L., *Facilities Planning: The User Requeriments Method*, Nueva York, American Management Association, 1986; *Museum Architecture: Guide to Design, Conservation and Museum Architecture in the United States*, Monticello, Ill, Vance Bibliographies, 1985; American Association of Museums, *Museums for a New Century: A Report of the Commission on Museums for a New Century*, Washington, D.C., 1984.

25 DARRAGH, Joan y SNYDER, James S., *op. cit.*, pág. 23.

26 *Id*, págs. 32-57.

27 *Idem. Cfr.* págs. 57-96.

28 *Ibídem*.

29 MATTHEWS, G., en *op. cit. Museums and Galleries*, (1991) pág. 76.

30 Remitimos a las consideraciones históricas anteriores. Y resaltamos la transcendencia que tiene para la institución museística la ensambladura *contenedor-contenido*, o *programa museológico-proyecto arquitectónico* con estas otras palabras de Yani Herreman: «La programación, como método de trabajo museístico, pone al descubierto, junto con la museología contemporánea, la complejidad y heterogeneidad del museo como institución y como edificio. Arquitectos como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright y John Russell, o inclusive más lejanos, como Leo von Klenze, manejaron una lista de objetivos y necesidades, pero no fue sino en la fecha citada que la metodología de la programación permitió al museólogo determinar más claramente sus objetivos, y al arquitecto dar una solución formal y espacial al museo contemporáneo.
Además de los aspectos espaciales y formales, producto de la voluntad creadora del arquitecto contemporáneo, *el tratamiento de la circulación y de las áreas de distribución* características de la arquitectura actual obedece a diferentes razones, destacándose: El aumento del número de visitantes [...]. El tipo de visitantes [...]. La conducta del público [...]. Las actividades que se desarrollan dentro del museo. Un nuevo concepto de distribución de las colecciones, que se traduce en un recorrido diferente. La conservación de las obras». (Herreman, Yani, *art. cit.*, pág. 198.)

31 LE CORBUSIER, *Oeuvre complète, 1910-1957*, Zurich, ocho tomos, desde 1929); *cfr. Oeuvre complète 1934-1938*, págs. 82-89.

32 «Le Corbusier formula esta idea por primera vez el 8 de diciembre de 1930, en una carta a Christian Zervos: un volumen posado sobre un pilotis, cuya entrada se hace por debajo, desde el centro del edificio. Desde allí, inscritas en una espiral, las salas se suceden. De esta forma se puede prever un engrandecimiento infinito.» (Stanislaus von MOOS, *Le Corbusier*, (1968) Barcelona, Lumen, 1977, pág. 175.)
Cita Von Moos palabras textuales de Le Corbusier al respecto: «Le musée s'élève dans quelque

banlieue de Paris. Il s'élève au milieu d'un champ de pommes de terre ou de betteraves. Si le site est magnifique, tant mieux. S'il est laid et attristé de pignons de lotissements ou de cheminées d'usines, ça ne fait rien...» (*Ibídem*).

«Ese museo que sigue la evolución de una espiral –prosigue VON MOOS– existía con anterioridad en los proyectos del Mundaneum, de Ginebra, entonces con la forma de una pirámide de gradas. [...]. Si, por un lado, no sentía más que desprecio hacia el moho y el polvo de las viejas colecciones, entrevé, por otro, y cada vez más claramente, en qué debe consistir un museo: instrumento de información que presenta, en una secuencia fácilmente comprensible, la suma de la historia, especie de laboratorio de la experiencia humana.»

«La forma que Le Corbusier da a su museo ofrece, sin embargo un sentido que va mucho más allá del propósito inicial. La noción de un «musée à croissance illimité», es decir, que puede crecer según las necesidades y los recursos con que cuente, es uno de los primeros ejemplos de una verdadera flexibilidad en el edificio, que ha hecho de su autor, para utilizar un término de moda, un precursor de la arquitectura «móvil», en la que todo el mundo se interesa hoy.» (*Id.*, págs. 175-176.)

33 «Hay que lamentar –afirma también Von Moos– que todas las proposiciones hechas por Le Corbusier en este sentido hayan sido condenadas a permanecer en estado embrionario. Le Corbusier hizo numerosos estudios de museos, pero no construyó más que tres: el de Tokio, el de Ahmedabad y, en último lugar, el de Chandigart. De sus proyectos para Europa –Francia, Alemania, Suiza–, ninguno ha sido realizado.» (*Ídem.*, págs. 176-177.) [El primero lo realizó en 1957-59; el segundo, en 1952-56; el tercero, en 1964-68.]

34 Construido en 1924 por el arquitecto William Ward Watkin, que sucedió al desaparecido Ralph Adams Cram, se hizo una ampliación en 1926 y, 32 años más tarde, la del Cullinan Hall de Mies van der Rohe. Su última ampliación, iniciada en 1996 con la construcción de un nuevo edificio en uno de los solares colindantes propiedad del museo, es proyecto de Rafael Moneo.

35 Renovado y ampliado según proyecto (1982) de los arquitectos Charles Gwathmey y Robert Siegel, tras un breve período de ejecución (1991-1992) se reabrió el museo en 1993.

36 Los museos, emblemáticos templos de la cultura actual, continúan provocando permanentes controversias. Especialmente, cuando está ya asumido que un buen programa museológico es el que debe preceder al proyecto arquitectónico en la realización cabal del museo. En España, un centenar de arquitectos, historiadores de arte, galeristas y escritores denunciaron en 1990 que «el proyecto básico de la arquitecta italiana Gae Aulenti hipotecaba de manera evidente e irreversible el futuro del Museo de Arte de Cataluña». Denunciaron la falta de correspondencia de un proyecto arquitectónico cuyas obras estaban a punto de iniciarse con un plan museológico adecuado. Un error por desgracia demasiado habitual entre nosotros, como lo prueban las indecisiones y recomposiciones de planes que ha sufrido el Museo Reina Sofía de Madrid desde 1986, en que se abrió como centro de arte hasta 1996 en que se aplicó un segundo plan de reordenación de su exposición permanente. La causa fundamental ha sido la falta de un programa museológico adecuado y previo a la intervención arquitectónica y al comienzo de sus actividades como museo. Pero también ha ocurrido algo parecido, entre otros, con el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), realizado entre 1987 y 1995 por Richard Meier; o con el Centro Galego de Arte Contemporánea (1988-1994), construido en Santiago de Compostela por el arquitecto portugués Alvaro Siza Vieira. Un caso diferente, pero muy llamativo, es el que se refiere al Concurso de Ampliación y Remodelación del Museo del Prado, convocado en 1995 con la colaboración de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), y que el día 6 de septiembre de 1996 fue declarado desierto sobre 10 proyectos finalistas entre los últimos 540 participantes. La decisión del jurado internacional abrió una situación preocupante, pero el suceso puso en cuestión las bases del concurso, así como la falta de un programa museológico concreto y previo que iluminara la propuesta de ideas para la ampliación y remodelación arquitectónica.

37 Las modalidades o enfoques actuales del museo como «obra arquitectónica» tienen estrecha relación, si no se identifican en parte, con las concepciones del museo que ha fijado el desarrollo cultural a través del tiempo. (Véase el epígrafe 2.12. *La evolución cultural de la humanidad y el origen de los museos.*)

38 Citemos cinco ejemplos. El arquitecto Josep María MONTANER viene dedicando parte de sus publicaciones a la arquitectura de los nuevos museos. En *Los museos de la última generación* (1986), del que es coautor con Jordi OLIVERAS, se detiene de forma general en: 1. El programa para un museo contemporáneo. 2. Espacio flexible versus salas y galerías. 3. Exposición y conservación de los objetos. 4. El museo como monumento urbano. Y concluye con: El museo contemporáneo, espacio de síntesis entre Arte y Arquitectura. Donde entra en un más particular análisis y clasificación es en su libro *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura* (1990), agrupándolos en estas seis categorías: 1. Los grandes complejos culturales. 2. Los grandes museos nacionales de arte. 3. Los museos

de arte contemporáneo. 4. Los museos de la ciencia, la técnica y la industria. 5. Los museos cívicos y monográficos. 6. Las galerías y centros de arte contemporáneo. Hace así recuento y análisis de 26 nuevos proyectos pensados y realizados entre 1975 y 1990. Y donde aplica unas categorías más personales si cabe en la clasificación de los nuevos museos es en *Museos para el nuevo siglo* (1995), analizando 24 proyectos en estos seis apartados clasificatorios, que incluyen desarrollos temáticos cada uno: 1. *La caja y los objetos*. 2. *Criaturas aditivas*. 3. *Museo y ciudad postindustrial*. 4. *Espacios para el arte contemporáneo*. 5. *El museo global*, y 6. *El museo específico*.

Los autores de *Building the New Museum* (1986), editado por Suzanne STEPHENS, prefieren para sus consideraciones sobre «Arte y arquitectura» utilizar una doble clasificación de los nuevos museos: *Arte y muros dentro* y *Arte y muros afuera*.

John COOLIDGE, en su obra *Patrons and Architects: Designing Art Museums In the Twentieth Century* (1989) analiza y clasifica museos con su autor en tres epígrafes: I. Amparando colecciones privadas. II. Cuando el arquitecto tiene su propio camino. III. Cuando el arquitecto y el equipo profesional colaboran.

La séxtuple clasificación que hace Douglas DAVIS en *The Museum Transformed* (1990) la incluimos en la nota 44. Y, finalmente, el profesor y arquitecto James STEELE, editor del llamativo volumen *Museum Builders* (1994) hace honor al título analizando *sin clasificaciones* los museos de 32 arquitectos *estrella* de nuestro tiempo.

39 Un llamativo y luminoso contraste en vecindad con la renovada, histórica y monástica Casa de la Caritat, convertida hoy en Centro de Cultura Contemporánea mediante la intervención arquitectónica de Albert Viaplana, Helio Piñón y R. Mercadé.

40 En 1989 Hans Hollein ganó el concurso para el Museo Guggenheim en Salzburgo (Austria). Un llamativo e interesante proyecto que estaba previsto realizar con el apoyo del gobierno austriaco, excavándolo en la roca de la ciudad.

41 Calificado como prototipo de «simulacro de la cultura» por Jean BAUDRILLARD, el Pompidou poco o nada tiene que ver con el otro proyecto museístico de Renzo Piano citado, The Menil Collection, de Houston, en Texas. En este museo, insistimos, la arquitectura se ensambla morfológica y constructivamente con el entorno, y los espacios interiores responden sin duda a un programa museológico, al perfil de la colección.

42 El espectáculo de una arquitectura dentro de otra, en detrimento de la exposición y percepción de las obras de arte del siglo XIX en la Gare d'Orsay, contrasta con la ortodoxia empleada por Gae AULENTI en la inclusión del Musée d'Art Moderne en el Centro Pompidou: espacios articulados al servicio de la instalación de las obras. Volviendo al problema suscitado por el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona, a pesar de que los responsables municipales de la Ciudad Condal afirmaron que algunos de los problemas que apreciaban los expertos en la reforma y adecuación del Palau Nacional de Monjuïc ya habían sido subsanados en el proyecto decidido, y de la apasionada defensa que parece realizaron del trabajo de Gae Aulenti arquitectos como Oriol Bohigas o Lluís Domènech, los denunciantes criticaron sobre todo un error de base. Esto es, la falta de correspondencia de un proyecto arquitectónico con un programa museológico, insistimos. Y presentaron como prueba concluyente el hecho de que aún no se hubiera decidido todavía entonces si el Museo de Arte Moderno del parque de la Ciudadela se instalaría o no en el Palau Nacional, como al parecer estaba previsto en principio. Cualesquiera fueran en detalle y profundidad los puntos concretos en que basaban los detractores y defensores del proyecto su posición, las razones de los primeros podrían evidenciar en principio todo un proceder –si era tal como denunciaron– desacertado: supeditar al orden arquitectónico preestablecido la organización museográfica.

43 Frank Gehry es el arquitecto del controvertido y llamativo Museo Guggenheim-Bilbao (1992-1997).

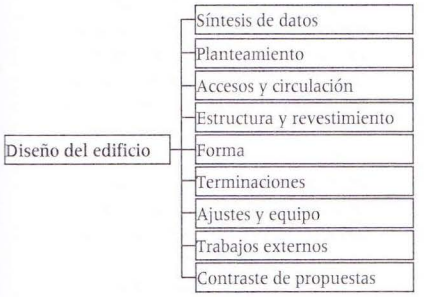
44 Éstos, como tantos ejemplos que podríamos citar, son protagonistas de las variadas tipologías arquitectónicas del museo. Han sido muy estudiados por diversos autores de la bibliografía ya citada. Entre ellos: Helen SEARING (1982); Suzanne STEPHENS, editor (1986); Heinrich KLOTZ/Waltraud KRASE *(New Museums in the Republic Federal of Germany*, Londres, 1986); MONTANER/OLIVERAS (1986); Laurence ALLEGRET (1987 y 1992); J.M. MONTANER (1990 y 1995), James STEELE (1994), etc. Douglas DAVIS clasifica y analiza en seis apartados de su obra *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age* (Nueva York, Abbeville Press, 1990) los tipos de museos: I. *El museo imposible*; II. *París: El palacio del placer*; III. *El museo después del Pompidou: Imperialismo/populismo/ contradicción*; IV. *Añadir, enmendar, revisar: el museo crece*; V. *El antimuseo: alternativas* (donde incluye el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, bajo el epígrafe «Hacia la confrontación», y el Museo Nacional de Arte Romano en Mérida, de Rafael Moneo, bajo «El museo como sitio, si no lugar», en págs. 185 y siguientes); y VI. *El museo en la próxima centuria*.

45 HERREMAN, Yani, art. cit, pág. 198.

46 O'BYRNE, Patrick y PECQUET, Claude, «La programación, una herramienta que no envejece», en *Museum*, París, UNESCO, 164, nº 4, 1989, pág. 233.

47 En la *op. cit, La muséologie selon...*, pág. 335.

48 Geoff MATTHEWS propone en la pág. 76 de su clara, sintética y recomendable obra ya citada *Museums and Art Galleries* (1991) el siguiente esquema del «Plan general de trabajo» sobre el diseño del edificio, que presentan BEAVEN, L. y DRY, D. en su libro *The Architect's Job Book* (4ª ed., Londres, Riba Publications, 1983):



49 DARRAGH, Joan y SNYDER, James S., *op. cit. Museum Design. Planning and Building for Art*, Nueva York, Oxford University Press en asociación con The American Federation of Arts y el National Endowment for the Arts, 1993, pág. 68.

50 O'BYRNE, P. y PECQUET, C., *art. cit.*, págs. 234-235.

51 Según el espacio interior, los museos pueden ser: a) de planta libre o fija (con paneles móviles o con paredes fijas); b) abiertos (en comunicación las salas con el exterior, como el antiguo MEAC, en Madrid) o cerrados (aislados por completo del exterior, como el Museo de Arte Occidental en Tokio, de Le Corbusier); c) con planta de forma rectangular o radial. De su configuración, pero especialmente del diseño de su circulación, dependerá su acierto expositivo y de seguridad.

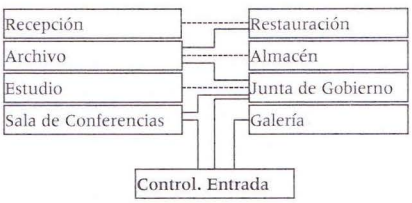
52 Entre los recientes ejemplos españoles, el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-1985), obra de Rafael Moneo, presenta en su magnificencia y monumentalidad basilical de la nave central un problema de engullimiento de las obras. Los problemas de escala y ciertas deficiencias funcionales existentes denotan más de un fallo importante en la comunión entre programa museológico y proyecto arquitectónico. Problemas que existen de hecho, desde otras vertientes, en el Museo Reina Sofía (1982-1986 y 1988-90), de Madrid, al haber precedido la rehabilitación arquitectónica a un necesario programa museológico. El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia, inaugurado en febrero de 1989, proyecto de E. Giménez, S. García, J. Murcia, C. Salvadores y Ch. Sanchís, parece responder a una programación estudiada para una situación concreta.

El 4 diciembre 1989 se inauguraba el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria. Un proyecto ganado en concurso internacional –como debe hacerse– por Francisco Sáenz de Oiza. Un museo hermoso e innovador, que responde a todo un proceso ejemplar animado y conducido por su director, el escultor Martín Chirino, y por el Cabildo Insular. La prospección de las necesidades reales y las posibilidades de futuro dio como resultado un programa museológico coherente y de vocación tricontinental que precedió y produjo en consecuencia el proyecto arquitectónico. El resultado no puede ser más positivo, al nacer los espacios expresivos del convencimiento museográfico y como consecuencia de una cuidada atención al binomio contenedor-contenido. Es decir, el triunfo de una ensambladura escrupulosa. Aquello que, a veces, descuidan algunos museos de nuestro tiempo.

53 No olvidemos que los cuatro componentes esenciales del museo son: el *público*, el *contenido*, el *contenedor* y la *planificación museística*. Y que los objetivos imprescindibles a cumplir en su triple misión conservadora, exhibidora e investigadora, son los de *educar* (función pedagógica y estética), *conocer y comprender* (función científica) y *difundir* (función sociocultural), como ampliaremos –en cierto modo, como conclusión final– en las últimas páginas del presente libro.

54 En el museo, el Departamento de registro es, como hemos visto en el capítulo anterior, pieza esencial en la circulación vertical y horizontal de las obras. Sobre su realidad, estructura y funciones es recomendable y ya clásico el libro de DUDLEY, D.H.; BEZOLD WILKINSON, I., y otros., *Museum Registration Methods*, Washington, D.C., American Association of Museums, (1953), tercera edición, 1979. [Dorothy Dudley fue durante más de tres décadas la *Registrar* del MOMA de Nueva York –departamento modelo, que ha dirigido después Eloise Ricciardelli– e Irma B. Wilkinson lo fue del Metropolitan.]

55 NEUFERT, Ernst, en *op. cit.*, pág. 486 analiza el proyecto museístico y presenta el siguiente «Esquema de relación de un museo»:
que contrapone los dos tipos de entrada –público y obras– separando y oponiendo, pero relacionándolas con las demás áreas articuladas.



56 Como lo desarrolla Tillotson / ICOM, en *op. cit.* de *La seguridad en los museos*, que transcribimos textualmente a continuación:
«Selección del emplazamiento del edificio
Los planificadores de un museo no suelen tener la suerte y el lujo de elegir el lugar, pero si existe alguna oportunidad de intervenir en el emplazamiento de una nueva construcción o en la adqui-

sición de un edificio existente, deben tenerse en cuenta los siguientes puntos.

El emplazamiento debe ser fácilmente asequible al público y al personal, preferentemente a lo largo de las líneas de transporte público. Debe tener un acceso fácil y seguro para los autobuses y un aparcamiento adecuado. Si es posible, debería realizarse una encuesta sobre la criminalidad en el barrio para determinar su seguridad. Los cuarteles de bomberos y policía deben encontrarse cerca y las rondas de los coches de policía deben pasar por el museo a intervalos frecuentes. El número, situación y estado de las bocas de incendio y la presión del agua disponible deben estar controlados, al igual que la eventual necesidad de bombas auxiliares para alcanzar la presión necesaria durante la extinción. La organización y distribución general del espacio exterior debe permitir un fácil acceso a los vehículos de socorro en caso de emergencia.

Muchos de estos factores –accesibilidad, cercanía de las fuerzas municipales de protección y otros servicios necesarios– faltan en los medios rurales, que son el emplazamiento habitual de edificios y castillos donados para museos o mantenidos como tales. Falta igualmente la efectiva protección psicológica que supone el paso constante de peatones y coches. En consecuencia, el costo de una protección eficaz en estos lugares alejados puede ser mucho mayor que el de los situados en áreas urbanas.

También es costoso dar una protección adecuada a las casas antiguas, a menudo convertidas en museos. Sus estructuras, diseñadas para la ocupación privada, son susceptibles de incendios y numerosos problemas de seguridad al pasar a tener un uso público. Debe observarse todo tipo de cuidados para asegurar las precauciones necesarias cuando un museo se amplíe y llegue a necesitar varias casas o edificios adyacentes; hay que reconocer que los museos adosados a otros edificios o situados bajo un tejado común o contiguo son extremadamente vulnerables a la penetración.

Es preciso hacer un cuidadoso análisis y determinar los puntos que necesitan un refuerzo en su estructura para impedir la entrada a través de techos, alcantarillas, conducciones antiguas, sótanos y muros medianeros. El análisis debe abarcar la totalidad de la situación física, y cualquier punto débil debe ser reforzado y consolidado antes de poder considerar efectivo cualquier equipo de seguridad mecánico o eléctrico. Una excelente cerradura instalada en una puerta con el marco deteriorado no proporciona mucha seguridad.

Otra consideración seria a la hora de emplazar un museo es la posibilidad de inundación. El lugar propuesto debe ser estudiado tanto en lo que se refiere a la posibilidad de inundaciones naturales como a la eventualidad de inundaciones internas causadas por alcantarillas y desagües atascados o defectuosos. Además, si la zona puede verse afectada por vibraciones y terremotos, las estructuras deben diseñarse o reforzarse para resistirlos.

Las estructuras exteriores pensadas como barreras, cercas, vallas, puertas o muros deben disponerse de modo que no estorben el acceso a ningún servicio. Aunque los fosos, ríos y lagos puedan ser un modo de disuasión, en último extremo son sólo un medio de retardar una intrusión (los fosos secos suelen proveer a los intrusos un área no vigilada donde preparar su penetración en el edificio).

El edificio mismo debe estar iluminado con proyectores y, siempre que sea posible, no debe tener puertas, o ventanas rebajadas, rincones oscuros, voladizos o nichos que no puedan ser observados directamente. En la planificación de los alrededores, los árboles y setos no deben colocarse de modo que puedan ser usados para escalar el edificio o para ocultarse a la espera de poder penetrar. Las líneas eléctricas principales deben duplicarse en previsión de cortes accidentales de energía. Las cajas exteriores de circuitos y otros dispositivos que puedan proporcionar corriente a los ladrones para el empleo de herramientas eléctricas deben estar protegidos.

Para la propia seguridad personal, el museo debe ser diseñado o remodelado eliminando toda dificultad de circulación. Los escalones de entrada deben ser suaves y con superficie antideslizante; deben existir rampas y accesos para los minusválidos; debe tenerse cuidado con los enlosados y empedrados del exterior, ya que pueden no sólo ser peligrosos para los ancianos e impedidos, sino también proveer de proyectiles a los gamberros.

Sectores públicos

Una forma fundamental para la seguridad en los museos es que el número de puertas para la entrada y salida del público se reduzca al mínimo compatible con los reglamentos para incendios. La limitación de las entradas no sólo reduce los vigilantes necesarios, sino que facilita el cobro de los derechos de entrada, el depósito de objetos en los vestuarios y el recuento de los visitantes. Siempre que sea posible, dicho recuento debe hacerse por medio de dispositivos automáticos para liberar a los guardias de esta tarea. En cada entrada, un puesto de guardia, con los medios de comunicación adecuados, debe vigilar la circulación. Las puertas exteriores deben tener llaves y cerraduras diferentes de las usadas en las puertas interiores del edificio.

En las entradas los visitantes deben encontrar la información y orientaciones necesarias, en forma de carteles bien legibles, para que los encargados de la vigilancia no se vean innecesariamente sometidos a continuas preguntas. Los vestíbulos de entrada deben

tener un espacio suficiente para asegurar la fluidez de la circulación de visitantes y permitir la reunión y orientación de los grupos, especialmente los de niños.

Las taquillas y tiendas del museo, o las de cualquier otro establecimiento autorizado, deben situarse en el vestíbulo, donde igualmente se situará un amplio guardarropa en el que el público pueda dejar los objetos no permitidos en el interior. En los museos frecuentados por escolares deben existir servicios donde puedan dejar y comer sus bocadillos. La entrada a los auditorios, aulas, etc., debe situarse también en el vestíbulo con el fin de facilitar la protección y limitar los gastos de seguridad, en particular cuando estos servicios se emplean fuera de los horarios de apertura al público. Los teléfonos públicos, lavabos, así como las informaciones sobre el museo, su reglamento y sus actividades, deben situarse en esta misma zona. El puesto de primeros auxilios debe ser fácilmente accesible a las ambulancias.

Una vez pasados la entrada y el vestíbulo, un proyecto de museo cuenta con innumerables posibilidades de resolución de los problemas de orientación, congestión, observación y exposición, que implican un mínimo de peligros de deterioro por el medio ambiente, incluyendo al público. La estructura misma puede determinar la orientación y condicionar la circulación, evitando aglomeraciones e infinitas molestias al personal de seguridad: un jardín central con estatuas, un patio, una escalinata destacada, la vista de una cristalera, etc., son elementos que dan un sentido de posición y dirección. Los espacios abiertos dentro del museo pueden actuar como medios de orientación, facilitando al mismo tiempo una rápida evacuación en caso de emergencia.

La atención prestada por el arquitecto a la circulación de público y personal dentro del museo puede reducir el número de vigilantes necesarios y evitar la congestión en salas y vestíbulos. Los muros móviles pueden adaptarse a las diferentes intensidades de las visitas o a exposiciones especiales. El diseño de las galerías debe evitar lugares sin salida, muros innecesarios, salas de exposición pequeñas y vitrinas altas para asegurar el mayor número de ángulos de observación, sea a los vigilantes, sea a otros medios auxiliares como los circuitos cerrados de televisión. El proyecto debe también tener en cuenta la posible existencia de corrientes de aire que afecten al funcionamiento de dispositivos detectores de movimientos del tipo de los ultrasonidos.

Los planos de construcción deben incluir sistemas de detección, incorporados en los conductos, para transmitir las señales al panel de control o puesto central, que también puede controlar la temperatura y humedad, los sistemas de calefacción y aire acondicionado, y la apertura y cierre de las puertas. En las puertas mismas pueden incorporarse interruptores magnéticos antes de su instalación, lo que disminuye los costos y mejora su aspecto externo. Deben prevenirse igualmente conductos para los teléfonos interiores, los puestos de vigilancia y los controles de ronda, y la señalización de las salidas de emergencia a lo largo de las salas de exposición. Los cuadros de control de los sistemas de alarma situados en dichas salas deben estar bajo llave, siendo accesibles sólo a personas autorizadas. El alumbrado de emergencia debe atender las zonas abiertas al público, escaleras y salidas, y el sistema eléctrico de reserva debe asegurar el funcionamiento de los sistemas de detección.

Las puertas que comunican las áreas pública y privada deben estar controladas con vigilantes o cerrándolas con llave. Todas las salidas al exterior del edificio deben contar con guardias o equipo electrónico. Numerosos nuevos sistemas facilitan esta tarea: sistemas que controlan electrónicamente placas o etiquetas, identifican por medio de circuitos cerrados de televisión o accionan sistemas de cierre automático como las cerraduras cifradas. El arquitecto y el especialista en seguridad deben examinar cada puerta y su posible empleo para determinar el tipo de equipo de control necesario, y así reducir el número de vigilantes necesarios.

Sectores cerrados al público

Los sectores cerrados al público se protegen más eficazmente cuando se encuentran separados de las áreas públicas por barreras arquitectónicas importantes: pisos diferentes, por ejemplo. No debe permitirse la entrada del público a estos sectores, a no ser que cuenten con autorización y vayan acompañados por un miembro del personal.

Por motivos de seguridad, los sectores cerrados al público en el museo deben dividirse en dos grandes áreas funcionales: una que contenga la maquinaria, los servicios de seguridad y las salas de personal, y otra con los almacenes, registros, salas de conservación, restauración, preparación de exposiciones, investigación y oficinas. Cada una de ellas debe diseñarse de modo que ofrezca el grado de seguridad requerido por el tipo de museo proyectado. Los almacenes y las cajas fuertes deben situarse en el interior del edificio, lejos de los muros exteriores. Son aconsejables salas de almacenaje más pequeñas y numerosas que las tradicionalmente usadas para evitar los amontonamientos y prevenir una compartimentación que evite la expansión de los incendios.

El arquitecto ha de insistir en el uso de materiales no inflamables, seguros y de alta calidad. Y debe prever igualmente la existencia de una cámara blindada en la zona de servicios para almacenaje de materiales inflamables.

Cuando los almacenes se encuentren separados del museo debe

cuidarse que su protección contra el fuego y el robo sea tan buena o mejor que la del propio museo. La razón de este mayor grado de protección es que los fondos almacenados en depósitos, sótanos o áticos no suelen revisarse tan frecuentemente como las colecciones expuestas al público.

Todas las entradas y salidas del edificio deben vigilarse por medio de guardias, sensores o circuitos cerrados de televisión. El personal ha de disponer de una entrada especial y directa al sector cerrado al público. Para la entrada y salida de fondos u otros materiales, operación que debe ser vigilada y supervisada por un miembro del personal, debe existir otra entrada. Las áreas de embarque más seguras son aquellas que permiten realizar la carga y descarga en el interior del edificio, con las puertas cerradas, previsión arquitectónica muy recomendable. Junto al lugar de descarga debe disponerse un área de depósito segura a cargo de un vigilante o conservador, o controlada por algún sistema mecánico.

Las consideraciones sobre el diseño y emplazamiento del puesto central pueden verse en el capítulo 6. El arquitecto debe desarrollar su planificación de modo que todos los sistemas de control puedan ser supervisados desde un solo punto y por una sola persona» (págs. 124-132).

57 MATTHEWS, G., *op. cit.*, pág. 76.

58 HERREMAN, Y., *art. cit.*. (1989), pág. 198.

59 MIZUSHIMA, E., *«¿Qué es un museo inteligente». Un punto de vista japonés»*, en *Museum*, 164, núm. 4, 1989, pág. 242.

60 FILIPPI, M., AGHEMO, Ch., CASETTA, G., LOMBARDI, C. y VANDETTI, M., «El control del ambiente físico en los museos: un proyecto en el Piamonte, Italia», en *Museum*, 164, núm. 4, 1989, págs. 235-236.

61 *Ibídem.*

62 CUADRO I. Lista de requisitos que debe cumplir un museo (propuesta):

Características arquitectónicas

Compatibilidad del edificio con sus funciones de museo. Idoneidad estructural de los locales para un cambio de la función que cumplen. Posibilidad de ampliar los locales para adaptarlos a los programas del museo. Unidad orgánica de las colecciones con el estilo y el género arquitectónicos. Nivel de interrelación entre el edificio y el sistema de exhibición. Flexibilidad topológica del edificio para organizar diversos tipos de exhibiciones a lo largo del tiempo. Obstáculos que se oponen al acceso de las personas impedidas. Deterioro del edificio. Salvaguardia del medio arquitectónico e histórico. Evaluación de las decoraciones del mobiliario que forman parte integrante del edificio. Equipo para controlar la velocidad del aire en el ambiente. Protección contra los agentes físicos y químicos del deterioro.

Salvaguardia

Planes para salvaguardar las colecciones en casos de emergencia (incendio, catástrofe natural, etc.). Dispositivos para la seguridad de los visitantes y del personal. Número de guardianes. Mecanismos contra las intrusiones. Detectores y extintores de incendios.

CUADRO II y III en pág. 304.

63 Véase el apartado 3.4. del capítulo 6. Escriben DUDLEY y WILKINSON: «Tan pronto como cualquier obra de arte, o espécimen científico, u objeto histórico entre en el museo, tiene que ser identificado inmediatamente por algún medio claro y preparado, y su entrada y disposición tiene que ser precisa y permanentemente registrada. Por quién y cómo sea resuelto y guardado este registro es función del jefe administrativo del museo, quien debe nombrar un registrador para que sea responsable de los registros de todas las colecciones en el museo o puede hacer que cada conservador sea responsable de las de su departamento.

En cualquier caso, tiene que establecerse un buen sistema de registro.

El registro y la manipulación física de los objetos así como su movimiento interior y exterior en los museos de arte e historia son generalmente responsabilidades asignadas al *registrador*. En los museos de ciencia, particularmente en los grandes museos de historia natural, cuando se manipulan los diferentes tipos de especímenes requiere un conocimiento especializado y técnicas que varían de campo a campo, este trabajo es frecuentemente una responsabilidad de los conservadores. Todavía en estos museos, sin embargo, hay una oficina central de registro donde un registrador, u otro miembro de la plantilla, conserva un archivo de entradas, y donantes, vendedores, u otras fuentes de adquisición, basadas en información suministrada por los conservadores. En los pequeños museos de arte, ciencia e historia, donde no existe un departamento de registro indepenciente, el director o el conservador debe ser responsable del registro de todos los objetos». (*op. cit.*, pág. 3.)

64 VANCE, David, «Planning ahead: the Registrar's Role in a Building Program», en la *op. cit.* de DUDLEY y WILKINSON, y otros, *Museum Registration Methods*, pág. 395.

8. Gestión y administración del museo

La gestión y administración de los museos ha adquirido en nuestro tiempo una importancia correlativa a las funciones científica y educadora. Del presupuesto, pero sobre todo de su buena gestión y administración, dependen en gran medida la conservación, exhibición, acrecentamiento y difusión del patrimonio museístico. En la sociedad actual estos cometidos conceden a veces a los museos la categoría de empresas de primera línea, aunque, como por definición les corresponde, tengan que limitarse a los beneficios de una rentabilidad sociocultural. Se comienza, sin embargo, a denominar, por analogía con empresas de carácter cultural, operadores culturales a los museos cuando se trata de encontrar o construir su eficiencia, su rentabilidad en la sociedad.

1. Organización, gestión y administración del museo

Desde este punto de vista, y debido precisamente a las nuevas, complejas e intensas demandas sociales, y a los profundos cambios cuantitativos y cualitativos en sus funciones y servicios, los museos han iniciado o deben realizar un proceso de modernización al menos en tres áreas fundamentales, si se pretende conseguir esa eficiencia o rentabilidad sociocultural.

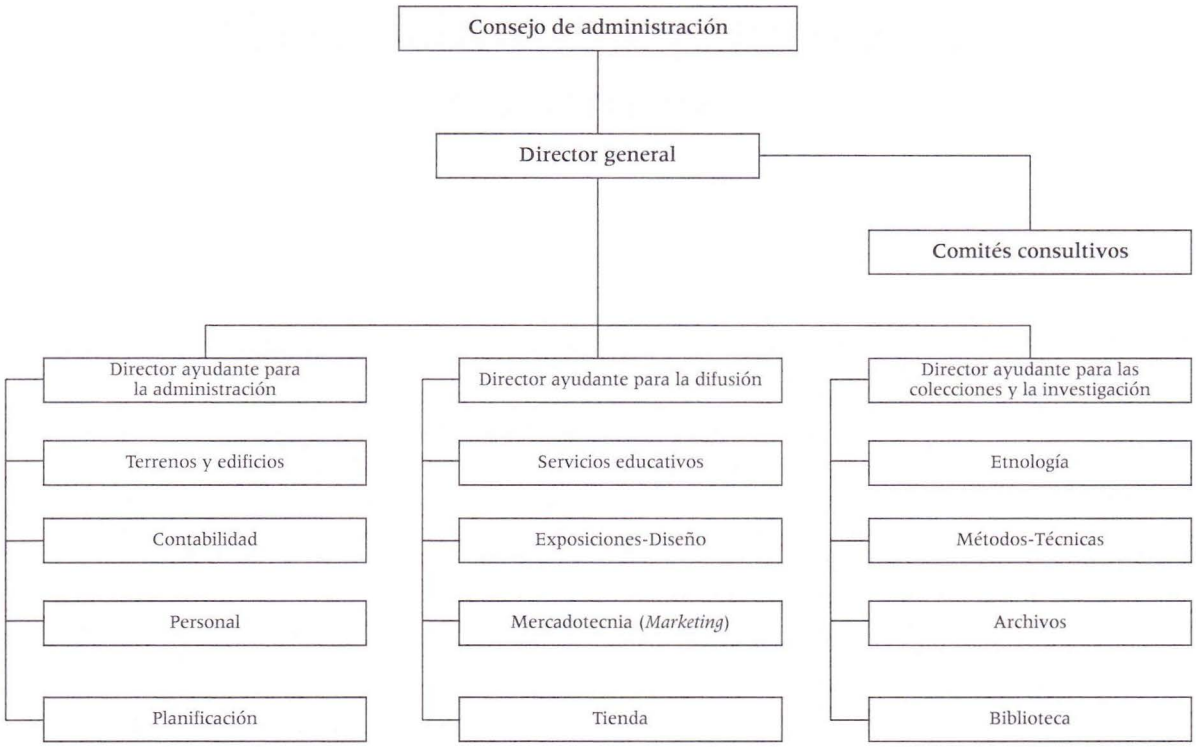
En primer lugar, se requiere la renovación de los arquetipos profesionales del museo, incluidos sus contenidos funcionales y operativos, y que viene impulsada por la actividad interdisciplinal generada actualmente en estas instituciones. Debe cuidarse la constitución y formación de equipos multidisciplinales con una programación de objetivos adecuada a las necesidades y perfil de cada museo, y realizada dentro de una gestión realista y abierta.

En segundo término, se impone una modificación en el modo de utilización de los recursos y en los métodos de financiación. Puesto que el carácter de servicio social que tienen los museos –y, por tanto, no reducibles nunca a sólo términos de mercado– no les justifica en modo alguno abandonarse a su suerte y no impulsar tanto la generación de recursos propios como la búsqueda de otros medios a través del mecenazgo y patrocinio.

Por último, resulta necesaria la renovación legal, administrativa e institucional de los órganos de gobierno de los museos, de acuerdo con las nuevas necesidades y demandas sociales, y en función de los objetivos que el museo debe conseguir. La modernización organizativa a nivel de la configuración del equipo responsable y de sus atribuciones y responsabilidades es indispensable para la consecución de esa eficiencia cultural.

La rentabilidad sociocultural, dependiente por tanto de la buena gestión y administración de la institución museística, resulta a su vez también consecuencia de dos realidades interdependientes: la economía y la museología, hasta el punto de que especialistas en esta materia han terminado por desarrollar y poner en práctica teorías innovadoras al respecto, acuñando incluso los términos y conceptos que fundamentan «un sistema de empresa museística»: los de museoeconomía y economuseología.

En el número 162 de la revista *Museum*[1] apareció el neologismo museoeconomía, con el que se intentaba poner de relieve, más que definir,



Organigrama del Consejo de Administración de un museo (según Côté, 1991).

Consejo de administración	Director
Objetivos 1. Determinación de objetivos a aprobar	1. Elaboración de los objetivos
Personal 2. Contratación del director general	2. Toda otra contratación o despido
Presupuesto 3. Aprobación del presupuesto y aprobación de los gastos por arriba de un cierto límite	3. Preparación y ejecución. Información
Políticas globales 4. Aprobación	4. Preparación y ejecución
Búsqueda de medios financieros 5. Responsabilidades de los enfoques del medio	5. Subvenciones de programas normales. Representación
Programa de exposiciones 6. Aprobación de la política de exposiciones	6. Preparación y ejecución
Colecciones 7. Aprobación de la política. Se forma normalmente un comité de adquisiciones	7. Elección y adquisición
Relaciones públicas 8. Compartidas	8. Compartidas

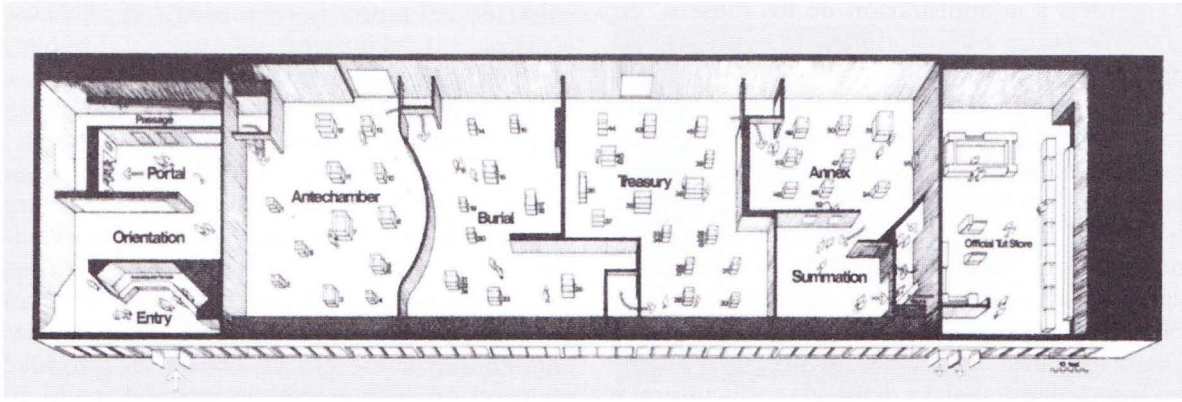
Roles del Consejo de Administración y del Director de un museo (según Côté, 1991).

las interrelaciones existentes entre la realidad del museo y la economía en nuestra sociedad. La evolución de la economía es un factor determinante para la vida y evolución del museo que éste no puede ignorar.

Posteriormente, el canadiense Cyril Simard ha desarrollado el concepto de economuseología en el estudio *Économuséologie. Comment rentabiliser une enterprise culturelle,*[2] presentándolo como «un sistema de empresa museística» e impulsando al propio tiempo la «Fondation des économusées du Quebec», de la que es presidente. Esencialmente, la economuseología propugna un modelo similar al de una pequeña empresa de tipo artesanal respecto a la explotación, productora de bienes culturales (un objeto, un material, un lugar, una persona) tanto tradicionales como contemporáneos. Esta empresa debe constituirse como centro de animación e interpretación de la producción tradicional y actual, valorando las características ambientales y patrimoniales de esos bienes –muebles, inmuebles, lugares– culturales. La economuseología tiene como objeto fundamental la autofinanciación completa del sistema.

Exposición «Tesoros de Tuthankamon» en Nueva Orleans, EE.UU., 18 septiembre 1977-15 enero 1978, ejemplo máximo de la blockbuster exhibition *(exposición-bomba demoledora).*

> El concepto que designa presenta una nueva opción cultural, en virtud de la cual el mundo de la empresa artesanal se asocia al de la museología, entendida en su sentido más amplio, para garantizar las bases financieras de un organismo destinado al desarrollo y la difusión de la cultura material de un país. [...] Tiene la misión de renovar los productos tradicionales en función de la creatividad y las necesidades contemporáneas. Se trata, pues, de un sistema mixto de empresa y museo en el que los dos aspectos se reúnen para



Perspectiva de la planta del piso de Seatle's Flay Plaza Pavillion para la exposición «Tesoros de Tutankamon» (jul./nov. 78).

lograr su autofinanciación común, y que en general se hallan bajo un mismo techo. Al quedar asegurada la autofinanciación, el economuseo está en condiciones de planificar mejor su futuro, desarrollar productos de mejor calidad, garantizar su continuidad a través de personas capaces y contribuir al enriquecimiento del turismo cultural y científico de su territorio.[3]

Resulta por tanto el economuseo una innovación tipológica, cuya aplicación a los prototipos tradicionales y/o convencionales de museo conllevaría una renovación de estructuras e infraestructuras. En cambio, puede funcionar en instituciones que, como el ejemplo que se cita en la publicación anteriormente señalada, la Papelería Saint-Gilles de Quebec (una empresa de fabricación de papel a mano que en 1984 tuvo que cerrar sus puertas por razones financieras, y que así ha conseguido su revitalización y autofinanciación), son exactamente una empresa artesanal mixta con funciones museísticas y socioculturales.[4] La aplicación de estos conceptos a los museos convencionales puede resultar positiva en la medida que la gestión y administración de estas entidades puedan adaptar al menos en espíritu, parcial y análogamente los principios y el sistema del economuseo.

2. Procedimientos del museo. Disposiciones legales y financieras

La gestión y administración de los museos, en cualquier caso, están íntimamente condicionadas por el sistema de financiación y el método económico que rija su funcionamiento. En las instituciones de régimen de propiedad privada, especialmente, como son la mayoría de las existentes en Estados Unidos y otros países del área occidental no europeos, se apuran al máximo métodos económicos y de gestión para rentabilizarlas a todos los niveles. Ha devenido este problema de la financiación y gestión en el más acuciante de entre los muchos que acosan al museo en la sociedad actual. La demanda sociocultural y la necesidad de perfeccionamiento funcional que exigen actualmente estos centros ha obligado a colocar al frente de su dirección y en no pocos casos a especialistas en economía y en gestión de empresas. Los ensayos para atraer recursos y las prácticas concretas de gestión y administración les hacen parecerse cada vez más –sobre todo, los grandes museos– a empresas convencionales de esta sociedad de consumo y libre mercado.

Paralelamente, crecen los estudios y ensayos sobre enfoques y experiencias de mercadotecnia y economía especializada aplicadas a los museos. Casi todas las tipologías, pero especialmente los museos de ciencia y técnica y los de arte han promovido estudios en profundidad al respecto, y practican a menudo métodos revolucionarios de financiación, gestión y administración. Como ejemplo, puede valer para ilustrarlo el congreso y posterior publicación de los estudios que en diciembre de 1989 organizó bajo la dirección de Martin Feldstein, catedrático de Economía de la Universidad de Harvard, el National Bureau of Economic Research sobre «Economía en los Museos de Arte».[5]

Como escribe Feldstein en la presentación del libro, un singular dilema afrontan las instituciones no lucrativas, que son al mismo tiempo «ricas en arte y pobres en presupuestos operativos». La solución a este dilema en las instituciones americanas fue lo que veinticinco especialistas y responsables de museos y entidades de arte intentaron clarificar en las discusiones sobre «la colección del museo», «el museo y el público», «las finanzas del museo», «el museo y el Gobierno» y «consideración general».

En no pocos sentidos, la renovación financiera, gestora y administrativa son factores esenciales en la reconsideración, redefinición y replanteamiento de los museos. Un tema que, entre otros autores de solvencia, ha considerado también Stephen E. Weil.[6] En el capítulo «El museo bien gestionado», Weil propone, junto con Earl F. Cheit como coautor, una serie de sugerencias para conseguir ese fin; un listado sin prioridad según el orden que sintetizamos del modo siguiente:

– Claridad de definición en la misión y objetivos del museo.

– Habilidad para formular y concretar estrategias para los recursos y el proceso de consecución de fines, demostrables.

– Capacidad para formular y ajustar, incluso en plazos concretos, los planes operativos en que consisten las diferentes estrategias.

– Una estructura de gobierno que provea la visión institucional y el acceso a la variedad de recursos que deben ser necesarios para producir programas.

– Un compromiso de desarrollo de las actitudes gestoras y vocacionales, y de conocimiento de su plantilla de personal.

– Competencia, lealtad, estabilidad, mutuo respeto, motivación y buena orientación para el trabajo con cierta independencia y la consecución de los objetivos a buen fin de la plantilla.

– Apropiadas instalaciones físicas y buen mantenimiento para producir los diferentes programas.

– Un sistema de potenciación de cada una de sus funciones.

– Capacidad para resolver las necesidades y los deseos, en cuanto que su conjunción puede configurar los programas del museo.

– Mantenimiento de una positiva imagen pública a través de las acciones de la institución y de su plantilla de personal.

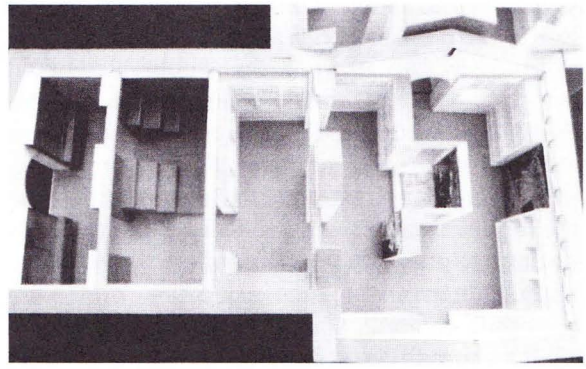
– Mantenimiento de un favorable rango legal que persiga lo que la institución pretende conseguir desde la perspectiva de su carácter no lucrativo, promoviendo el beneficio del disfrute de sus bienes patrimoniales, y atendiendo especialmente su proyección sobre su inmediato entorno social.

> No es necesario proclamar –afirman finalmente Weil y Cheit– que la presencia de algunos o de la mayor parte o incluso de todos estos atributos podría ser en sí misma suficiente para hacer de un museo una excelente institución. La gestión, aun la mejor, es solamente una dimensión en la operación global del museo. La excelencia del museo debe depender tanto de la calidad de sus programas educadores y de otros, cuanto la importancia de sus propósitos y el valor disciplinal dependen de su colección. Sin embargo, es difícil concebir que un museo pobremente gestionado podría ser capaz tan siquiera de conseguir y mantener un nivel de excelencia por mucho tiempo. La buena gestión puede no ser la medida de un buen museo pero, a la larga, podría muy bien aparecer que es uno de los requisitos críticos previos.[7]

Al tratarse de una institución de carácter social, el museo exige, sin embargo, antes de su puesta en marcha, de su financiación y gestión, una serie de condiciones y compromisos que garanticen mínimamente su funcionamiento como empresa viable y rentable de acuerdo con sus fines culturales. En palabras de Gene Waddel,

> como servicio público, el museo es una responsabilidad pública. Si la comunidad quiere un museo, debe estar dispuesta a pagar su precio. Si no existiera disponible para coleccionar, preservar y exibir objetos de calidad museística, una adecuada y segura fuente de recursos, la creación de un museo debe esperar.[8]

Por consiguiente, todo museo con independencia de la tipología o el régimen o naturaleza de su propiedad, debe estar sólidamente constituido y dotado de los suficientes recursos materiales y humanos que le faculten a realizar una apropiada y segura actividad sociocultural, de acuerdo con los objetivos y fines tantas veces comentados. Ofrecer al público el bien patrimonial con deficiente infraestructura y pobreza de medios equivaldría tanto como tergiversar la



Maqueta y detalles de exposición.
Museo del Norte de Arizona, EE.UU.

Imagen corporativa y productos comerciales (MoMA, Nueva York).

realidad cultural, al aparecer desfigurada, si no en condiciones de inminente peligro de destrucción.

El procedimiento de todo museo adecuado a sus funciones requiere, además de la conveniente infraestructura (instalaciones) y unos contenidos de interés cultural, una doble disposición estructural y programática, de probada efectividad, que podríamos simplificar en los planes o medidas legales y financieras. Estos incluyen, en primer lugar, una perfecta definición de su condición estatutaria, es decir, si son instituciones de fundación y propiedad pública o privada; su sistema de organización;[9] el de su financiación[10] y administración.[11]

En algunos casos concretos, cuando se trata de una tipología determinada, diversas asociaciones o asambleas del ramo –y no sólo el comité internacional del ICOM para la Gestión de Museos (INTERCOM)– vienen realizando análisis, evaluaciones y sugerencias específicas para el buen funcionamiento administrativo de estas instituciones. Como las que realizó en 1975 sobre el equipo, educación, exposiciones, colecciones, adquisiciones, administración de los museos de arte y entidades gobernantes la Asamblea Euro-Americana de Museos de Arte.[12]

3. Departamentos y personal del museo

Para que un museo pueda funcionar de modo adecuado, y ser al propio tiempo bien gestionado, se necesitan al menos unas determinadas infraestructuras y departamentos que nacen de sus funciones (educativa o estética, científica o investigadora, y de difusión sociocultural, como venimos repitiendo) y un equipo mínimo de trabajo. Estos espacios, departamentos y personal pueden resumirse en los cuatro apartados siguientes: I. Infraestructuras y departamentos. II. Actividades de los departamentos. III. Personal científico y técnico. IV. Otros componentes humanos del museo. Se detallan a continuación:

I. Los departamentos y unidades mínimas en un museo son, unos para la exhibición y la conservación: 1. Salas de exposición permanente. 2. Almacenes de reservas [a). visitables; b) no visitables] y unidades de instalación y materiales, equipamiento, embalaje y desembaje, etc.; otros, para la investigación y la documentación: 3. Departamento de documentación e investigación. 4. Laboratorios (reprografía, restauración...) y talleres de apoyo a las actividades del museo; otros, para funciones complementarias: 5. Salas de exposiciones temporales y salas polivalentes (didácticas y experimentales). 6. Salón de actos, auditorio, y/u otras instalaciones análogas.

II. Las actividades de los departamentos son las de: registrar, investigar, documentar, informar, comunicar, difundir, educar, servir a la

comunidad..., además de conservar y exhibir las colecciones del museo. Para su realización deberán estar dotados los departamentos de las nuevas tecnologías de archivo, investigación y documentación, de acuerdo con la naturaleza y exigencias de las colecciones. Para sus actividades el Centro de Información y Documentación deberá estar constituido por la Biblioteca, Cinemateca, Videoteca, Fonoteca, etc.

III. El personal científico y técnico debe estar formado al menos por los siguientes: 1. Equipo directivo: Director, Conservadores; Patronato u Organismo consultivo. (Los conservadores –como personal científico– deberán responsabilizarse de las distintas áreas y departamentos del museo). 2. Registrador (Registrar) y personal del departamento: registradores, diseñadores, instaladores, embaladores, montadores... 3. Restauradores. 4. Personal de reprografía y gráfica: fotografía, comunicación, publicidad... 5. Personal del departamento de orientación y actividades pedagógicas. 6. Personal cualificado de mantenimiento y conservación de las instalaciones: arquitecto, ingeniero, etc.

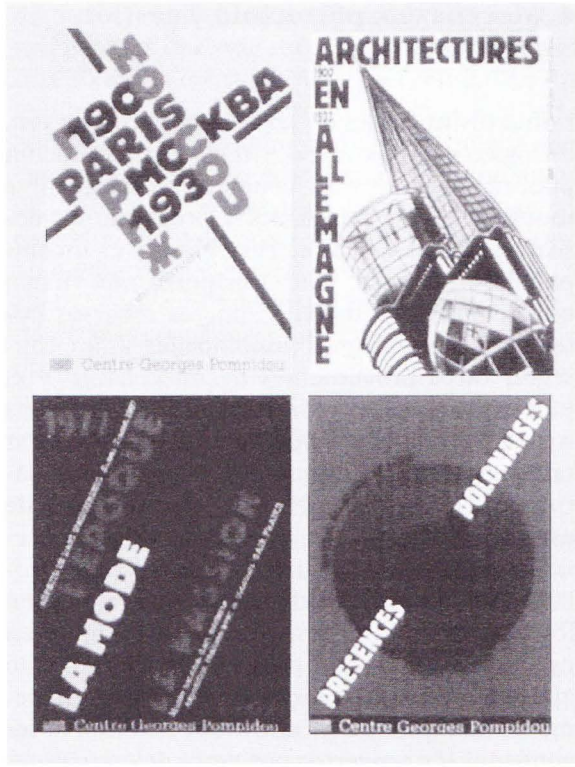
IV. Otros componentes humanos del museo son: 1. Personal administrativo y de gestión. 2. Personal subalterno: conserjes, ordenanzas, celadores, vigilantes nocturnos, oficiales de taller, personal de limpieza, etc.

Desde el punto de vista legal, y como advierte también Burcaw,

> los museos son productos de la sociedad, y si están en la corriente del desarrollo profesional, sirven activamente a la sociedad. El servicio incluye no sólo responder a las demandas obvias, tales como la educación, el entretenimiento y orgullo cívicos, sino que también implica deliberadamente el compromiso de apoyo a los valores sociales.[13]

Su estatuto legal y social dependerá en todo caso de las diferentes disposiciones o normativas que definan tanto su naturaleza y tipología, como sobre todo de la legislación a la que deberán someterse en los diferentes países.[14]

En este sentido, siempre es conveniente consultar no sólo las respectivas legislaciones de cada país, sino contrastarlas entre sí, y al amparo de los corpus proporcionados por el ICOM[15] o por estudios de reconocida solvencia.[16]



Diseño en los catálogos del C.N. Georges Pompidou, París.

Sobre las cuestiones de financiación, gestión y administración de los museos, deben tenerse en cuenta su particular condición como institución –pública, privada, mixta, etc.– y las cuestiones puramente técnicas que esta materia impone para unas entidades cuyo fin no es el lucro, pero sí que tienen que rendir y rentabilizarse culturalmente de modo positivo, pero también a nivel económico y de gestión. Por lo que requieren –no sólo los museos que funcionan, por su carácter privado, como una empresa; también los de propiedad pública– una estructura y equipo especializados.[17]

4. Mecenazgo, patrocinio y gestión de museos

Como instituciones de servicio público que son, es lógico que los museos reciban financiación pública, aunque este beneficio no llega ni a todos, ni en las cantidades y proporciones deseables, como sabemos. Pero ello no es incompatible, insistimos, con el esfuerzo que tienen que realizar por incrementar los recursos potenciando sus propias posibilidades y por conseguir otros provenientes del mecenazgo y el patrocinio. Cada día son mayores las demandas sociales y cada vez es más necesario racionalizar tanto los recursos humanos, financieros y patrimoniales como rentabilizar las actividades de estas instituciones. En este cometido, el mecenazgo y el patrocinio –tan habituales y desarrollados en los museos del área anglosajona, en los norteamericanos especialmente– adquieren una doble dimensión positiva, ya que no sólo aportan medios necesarios sino también un elemento calificador e incentivador externo, al ser validados los proyectos por parte del patrocinador o el mecenas. También, porque los museos se obligan así a cuidar con más detalle la calidad del proyecto y a administrar y gestionar con mayor rigor esos recursos.

Este planteamiento conlleva la necesidad de poder actuar dentro de un marco legal y fiscal adecuado, y de estimular la participación de empresas e instituciones privadas en las actividades de estas instituciones de servicio público, sean éstas de propiedad pública o privada. De ahí, la importancia de una legislación que promueva esta participación a través del patrocinio y el mecenazgo,[18] que no se deben identificar ni confundir.

El enfoque y la realidad del mecenazgo y del patrocinio marcan sus propias diferencias, tanto jurídicas como operativas y funcionales, por muy pequeñas que aparezcan aquéllas entre ambos conceptos. En todo caso, conviene tener una idea clara de estas diferencias a efectos de ser conscientemente operativos.

> Jurídicamente, el título por el que se obtiene un servicio o producto se clasifica en «oneroso» y «lucrativo». El título oneroso conlleva una prestación mutua entre las partes; contraprestaciones que tienen la finalidad de compensarse entre sí. En cambio, el título lucrativo representa las prestaciones de dirección única, sin una prestación recíproca por parte de quien la recibe. Podríamos asociar el término oneroso al concepto de patrocinio y el de lucrativo al de mecenazgo. El patrocinador busca una finalidad publicitaria con la entrega de su aportación: aportación a cambio de mejora de imagen. Sin embargo, el mecenas busca primordialmente la mejora de la institución a la que destina su aportación, siendo la eventual mejora de imagen algo secundario o –incluso– insignificante.
> Puede argumentarse que resulta difícil delimitar cuándo hay mecenazgo y cuándo hay patrocinio; a menudo resulta imposible saber por qué alguien hace algo. Pero criterios como la existencia de contraprestación del receptor, la publicidad de la acción, la personalidad de quien hace la entrega y la actividad protegida nos puede servir para distinguir entre patrocinio y mecenazgo.[19]

Dirigir y gestionar los museos es hoy en día, por tanto, una labor cada vez más compleja, no sólo por la necesidad de atender las crecientes demandas sociales mediante la consecución y utilización de nuevos recursos financieros, sino muy especialmente desde la perspectiva de la modernización de estas instituciones. Atañe a su organización, al uso y conservación de los bienes patrimoniales, a la constitución de un competente equipo multidisciplinal, y a la preparación y reciclaje de los profesionales que lo integran, a la generación de recursos propios, a la calidad y eficiencia de la difusión de sus actividades.

Por ello, algunas universidades y cursos especiales de posgrado dirigidos al área de la museología y la museografía vienen intensificando en sus programas los relativos a la gestión de los museos, además de impulsar y propiciar la aparición de publicaciones especializadas en estos temas. Los profesionales deben prepararse específicamente en esta materia para desarrollar competentemente su trabajo en los museos modernizados. Tal es, por ejemplo, el propósito y la práctica que viene realizando desde hace años la canadiense Universidad Laval de Quebec, un

país y una ciudad donde se han marcado importantes cotas de innovación en la gestión de los museos.

El programa del curso «Administración de los museos» del segundo ciclo de museología así lo demuestra, y puede servirnos como pauta experimentada para un planteamiento de la formación de los profesionales de museos en este campo, sin duda un capítulo importante de la museología. En el curso, que ha sido convertido en libro para mejor difusión y conocimiento,[20] «descubriremos –como nos dice el profesor Philippe Dubé en el prefacio–, al hilo de su lectura, que el trabajo de gestión en un museo es de alguna manera el mismo que en cualquier otro sitio, con la diferencia de que un director o una directora de museo debe estar más dotado de sensibilidad, que es la inspiración misma de la vida museística».

Lo cierto es que, si en nuestro tiempo no se toleran ni los museos mausoleos ni los museos mal dirigidos o deficientemente gestionados –sin duda, porque sus profesionales no están adecuadamente preparados para su modernización–, ya en épocas pasadas y para algunas mentalidades y ambientes sensibles estaba presente ese mismo problema en nuestras instituciones. Benjamin Ives Gilman debía de estar convencido de ello a principios de siglo, cuando escribió: «Dirigir una empresa rentable con un déficit anual es invitar a la ruina. Dirigir una empresa de caridad con un déficit anual es invitar a la donación».[21] Pero los museos, que no son ni pueden mantenerse como una empresa de caridad en nuestros días, deben hacer compatibles los préstamos, donaciones y daciones con sus propias adquisiciones, actividades y gestión de empresa socioculturalmente rentable, y reconocer sus costes de capital en un marco de transparencia informativa.

5. El museo y su *boutique*

En la generación de recursos propios es cada vez más importante la venta de productos en la tienda de los museos, especialmente en la de algunos para los que este medio se ha convertido en una poderosa fuente de ingresos económicos. Un argumento más para que en su actuación como empresa socioculturalmente rentable pueda adecuar su capacidad presupuestaria a los objetivos racionalmente prioritarios, no subestimar los costes de capital, evitar un crecimiento excesivo e innecesario, dedicar una mayor atención al capital «que no tiene coste» (el valor no declarado de sus colecciones), intentar la aplicación del principio de determinación de los precios a sus funciones..., etc. Es decir, no menospreciar sus posibilidades como empresa.

> Un museo tiene que decidir cómo debe gastar su dinero, y al hacerlo valora implícitamente sus diversas funciones, se pregunta si valen realmente sus costes, se pregunta si debería gastar más en una cosa y menos en otra y cuánto debería gastar para conseguir dinero a fin de poder gastar más en todas ellas. [...] Uno no espera que un museo gaste más de un dólar en conseguir otro dólar. Si fuera una empresa lucrativa, aplicaría el mismo principio a todo lo que hace.[22]

Históricamente, la utilización del patrimonio para fines comerciales fue ideada por el francés Colbert, ministro de Luis XIV, en el siglo XVII. Pero prácticamente hasta tres siglos después, en plena resaca de la revolución de mayo de 1968, no se llegó a rentabilizar en Francia desde esta perspectiva el capital de los museos. Fue Claude Soalhat, creador y responsable durante más de 20 años del departamento comercial de la Réunion des Musées Nationaux (RMN) franceses, quien lo impulsó desde 1968. El propio Soalhat se encargaría de evidenciar que, hasta entonces, había existido un desierto absoluto en Francia, para destacar que el departamento comercial de la RMN funcionaba con la obligación de conseguir beneficios como una PME, una empresa privada, en la que él sería el director general.

Para entonces, los museos norteamericanos habían recorrido ya un largo y rentable camino en la gestión del museo (*museum management*), haciendo internacionales tanto los conceptos

Salón del ICOM, XVI Conferencia General, Quebec, septiembre de 1992.

como las expresiones de las estrategias para la obtención de fondos (*fund raising*) y obtención de recursos (*resource raising*), las del comercio cultural (*cultural merchandising*), mercadotecnia y difusión del museo (*museum marketing and advertising*), servicios de educación del museo (*museum education services*), relaciones públicas y medios (*public relations and the media*), patrocinio (*sponsorship*), mecenazgo (*patronage*), voluntarios en museos (*volunteers in museums*), gestión financiera (*financial management*), contratación del personal del museo (*recruiting museum staff*), etc.

El extraordinario crecimiento de los museos habido en las dos o tres últimas décadas y las necesidades de financiación de estas instituciones norteamericanas –la mayor parte privadas, como sabemos– han terminado por imponer en el resto del mundo sus tesis de gestión y financiación. Los Estados Unidos de América cuentan en la actualidad con más de 8.000 museos, frente a los poco más de 1.200 de Francia y los cerca de 1.200 censados en España, aunque sólo unos 700 deban considerarse museos en sentido riguroso. Antes de 1920, EE.UU. contaba con unos 1.200, pasando en 1964 a la cantidad de 4.600. Es decir, un impresionante crecimiento en sólo poco más de veinte años.

Muchos de estos nuevos museos son resultado de la iniciativa privada y no vinculados al sector público, siendo en gran medida el motor que ha impulsado su espectacular desarrollo no sólo los intereses particulares de sus fundadores sino muy especialmente su entrada en el orden político, social y económico, como resultado de valores de mercado en alza.

Por ello mismo, sobre todo los museos del pasado, se encuentran ahora en la delicada disyuntiva de aceptar o no estas nuevas situaciones, enajenarse o no a las fuerzas del mercado, intentar un cambio en sus políticas para dejar de ser un instrumento cultural anacrónico y abstracto, sacudiéndose su natural inercia a la inmovilidad.

> Una nueva estructura organizativa ha de cimentar el camino para una comprensiva política institucional de creación, planificación y gestión. Del establecimiento de una política sobre la mesa a través de su cumplimiento bajo la línea de gestión dependerá la completa responsabilidad de todos los aspectos de las operaciones del museo.[23]

Todos los museos americanos organizan con mimo sus tiendas y la mercadotecnia para sus productos de consumo. Pero son dos neoyorquinos, especialmente, los que imponen las diferencias con «marca registrada» en este *big business* de la cultura museística: el MET (Metropolitan Museum of Art) y el MOMA (Museum of Modern Art). Y todos los demás –y no sólo en Estados Unidos–, intentan imitarlos, cómo no, con muy diferentes resultados, en los variados rincones de esta aldea global en que vivimos.[24]

A) DEL EDIFICIO AL TERRITORIO

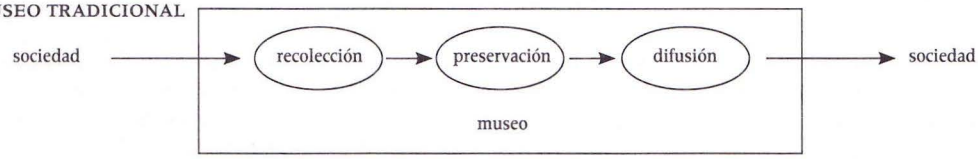
El museo tradicional:

un edificio	+	una colección	+	un público

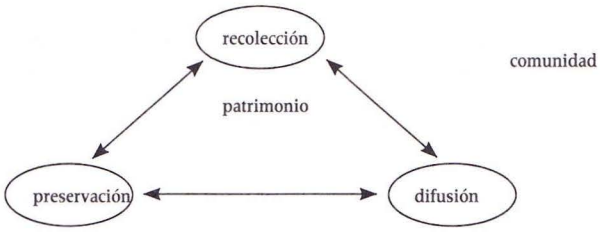
El nuevo museo:

un territorio (estructura descentralizada)	+	un patrimonio (material e inmaterial, natural y cultural)	+	una comunidad (desarrollo)

B) EL MUSEO TRADICIONAL



C) EL NUEVO MUSEO



D) EL DIÁLOGO ENTRE SUJETOS

Esquemas sobre el museo tradicional y el nuevo museo (M. Maure, 1995).

6. La demanda sociocultural y los conflictos de intereses del museo

El museo, convertido hoy en un instrumento sociocultural de primer orden, resulta en no pocos casos –y con independencia del perfil que adquiera este uso o utilización por parte de la sociedad en general y de los responsables directos de estas instituciones en particular– un lugar de encuentro y de conflictos de intereses, significativamente distintos a los existentes en el pasado.

En primer lugar, el público visitante era considerado normalmente hasta épocas recientes como poco más que un problema de seguridad para el museo, al estimarle causante de no pocos

riesgos de accidente, robo o vandalismo. Estos mismos riesgos aparecen incluso incrementados en nuestros días, debido sobre todo al aumento masivo de visitantes y a la revalorización de las colecciones, en especial las de los museos de arte. Pero los programas y medios técnicos de seguridad con que se dotan hoy a estas instituciones de servicio público ofrecen mayores garantías de prevención y solvencia ante esos riesgos y peligros, que por otra parte son análogos a los de otras entidades o centros masivamente visitados por el público, como son los teatros, las óperas, los cines, los pabellones culturales o deportivos cerrados, etc.

En segundo lugar, porque el museo ha tomado conciencia de su auténtico rol social en nuestros días y, en consecuencia, ha transformado sus actividades y programas, creando o potenciando ciertos servicios, como son los de relaciones públicas, publicidad, información, documentación, apoyo a la investigación, educación, ayuda al desarrollo de la comunidad, etc., en clara relegación o detrimento a veces, en opinión de algunos, de las funciones clásicas de la recolección y conservación. O porque, en cualquier caso, este papel social aparece como exponente de la nueva concepción y definición del museo en la sociedad contemporánea que vienen impulsando desde los años setenta diversos autores o protagonistas –«nuevos» y renovados museólogos, u organizaciones tan significativas como el ICOM, entre ellos– del desarrollo museológico y museográfico de nuestro tiempo. Mostremos dos testimonios al respecto. Uno, perteneciente a un destacado representante de la «nueva museología», Jean Davallon:

> Se sabe que durante mucho tiempo el museo ha sido una entidad cerrada. Los cambios entre él y su medio ambiente eran mínimos –y los que existían estaban fuertemente controlados-. Lo esencial de la actividad era interno. Las salidas eran poco numerosas (esencialmente las del conocimiento); los objetos allí ingresados no volvían a salir más; el dinero recaudado era absorbido por esta actividad interna de conservación o investigación y estaba poco controlado por el exterior. Se puede considerar que los individuos mismos que allí entraban, allí hacían carrera. [...] Todo el sistema estaba organizado en torno a un principio de puesta en reserva, en cierto modo, tanto de los objetos, como de los fondos financieros, incluso de los individuos que se separan de los circuitos de comunicación (marchante, informador, etc.) y cuya entrada al museo cambia la naturaleza social. Por lo tanto, en el curso de los últimos decenios, los museos han desarrollado los cambios en dirección al exterior, o dicho de otro modo, las salidas del sistema. Es muy evidente el desarrollo de las exposiciones, tanto en número como en importancia, que corresponden a la creación de una interface (una entrecara), por el museo y en el museo mismo, entre el mundo cerrado de la puesta en reserva y el medio ambiente exterior. La dotación de servicios, la fabricación de productos llamados «derivados» (objetos-regalos o productos de edición) participan de la misma lógica de mediación entre dos mundos cuya economía simbólica (de un lado puesta en reserva; de otro, intercambio) es de naturaleza fundamentalmente diferente. Las discusiones sobre la necesidad según la cual la circulación del público (cuya característica psíquica primera es la de entrar y salir) no debe afectar al régimen de reserva, caracterizado por la perennidad de los objetos, su no-circulación, su no-transformación.[25]

Un segundo testimonio, referido al ICOM, y debido a la pluma de Patrick J. Boylan:

> El tema «El museo al servicio del hombre, hoy y mañana» constituyó un hito en la reflexión del ICOM sobre su propio papel. Tras haber focalizado su atención durante veinticinco años en las funciones tradicionales –coleccionar, conservar, restaurar, investigar y comunicar–, el ICOM hizo hincapié, en las sesiones de Grenoble [1971], en el papel que los museos pueden desempeñar en la sociedad, la educación y la acción cultural, y afirmó que las funciones deberían estar «en primer lugar y sobre todo al servicio de la humanidad» y de una sociedad en continuo cambio, y sostuvo que «es cuestionable el concepto tradicional de 'museo' que perpetúa valores a propósito de la preservación del patrimonio cultural y natural de la humanidad, no como manifestación de todo lo que es significativo en la evolución del hombre, sino simplemente como posesión de objetos». En consecuencia, los museos deben aceptar que les incumbe servir al conjunto del medio social en el que actúan, no simplemente al público visitante tradicional.[26]

En tercer lugar, el museo como centro de conflictos de intereses se manifiesta actualmente –debemos recordarlo– en las tensiones producidas a menudo por una relación discordante entre

el contenedor y los contenidos –o, si se prefiere, entre arquitectos por un lado, y conservadores, críticos e historiadores de arte, por otro–, a las que nos hemos referido ampliamente en páginas anteriores.

Por último, son esas mismas confirmaciones de apertura, dotación de nuevos servicios y actividades de mayor compromiso público –es decir, las misiones sociales y científicas del museo en nuestro tiempo– las que generan gran parte de los conflictos de intereses en el seno de la institución museística y en su personal: están basados especialmente en esa turbación que se produce al haber cambiado radicalmente el papel del museo como templo depositario de objetos y riquezas para beneficio y deleite de una minoría, por el rol de la educación, el entretenimiento y el desarrollo del conocimiento de la comunidad.

No es extraño que se generen o se hayan producido estos conflictos de intereses, ya que para muchos museos su primera y principal misión es la de servir al conjunto de la sociedad, mientras que otros siguen considerando la investigación como su principal objetivo, y muy secundaria y elementalmente su papel cultural y social. La investigación en sí misma considerada no constituye una garantía de dinamización sociocultural del museo si no existe una relación directa con la comunidad y su desarrollo. En ese supuesto suele beneficiar solamente a su personal científico, sin que pueda justificarse social y culturalmente su labor en el museo. En la base del papel cultural y social de estas instituciones debe estar necesariamente el trabajo científico de su personal y asesores especializados. Porque gestionar y administrar bien un museo implica, en definitiva y de modo importante, conciliar las exigencias de la ciencia, que no puede avanzar más allá de la investigación, y las de la cultura, que debe orientarse hacia un público cuanto más amplio, mejor.

NOTAS AL CAPÍTULO 8

1 *Museum*, París, UNESCO, núm. 162, vol. XLI, núm. 2, 1989, págs. 84-96.

2 Édition du Centre Éducatif et Culturel Inc., Montréal, 1990, 70 págs.

3 *Économusée/Economuseum/Economuseo*. Folleto publicado por la «Fondation des Économusées du Québec», bajo la concepción general de Cyril SIMARD, Quebec, Canadá, 1992, de 22 págs. (el texto reproducido aparece en la pág. 7). En *Museum* (núm. 172, vol. XLIII, núm. 4, 1991, págs. 230-234, Ciryl SIMARD había expresado sus teorías en el artículo «Economuseología, un neologismo rentable».

4 En esta publicación se señalan los «Tres objetivos y medios de intervención»: 1. El objetivo financiero. La autofinanciación completa de las operaciones, tanto comerciales como culturales. 2. «El segundo objetivo es de tipo cualitativo y consiste en renovar la producción con el fin de conservar lo mejor de la tradición». 3. «El tercer objetivo responde a la evolución del turismo cultural y científico de la región, puesto que se difunde el producto según los conceptos de la museología adaptada» (págs. 11-15).
Después de anotar en forma de interrogantes quince puntualizaciones sobre criterios, objetivos, conservación, producción, difusión, puesta en marcha, y gestión desde el punto de vista práctico sobre la oportunidad de un proyecto de esta naturaleza, el folleto concreta finalmente en seis puntos *qué contiene un economuseo*: 1. *Un espacio de acogida*. El economuseo rinde homenaje a sus creadores, tradiciones y saber hacer. 2. *Talleres de producción*. El economuseo presenta sus artesanos trabajando en perpetuar las gestas antiguas tanto como realizando productos contemporáneos. 3. *Un centro de interpretación de la producción tradicional*. El economuseo colecciona objetos de civilización consecuencia del lugar y explica sus procesos de fabricación a través del tiempo. 4. *Una colección de creaciones actuales*. El economuseo presenta así, para expresar nuestra modernidad, las obras de creadores contemporáneos más innovadores. 5. *Un centro de archivo y documentación*. El economuseo conserva un fondo documental sobre la empresa, sus investigaciones y realizaciones. 6. *Una galería-tienda*. El economuseo vende en el lugar los productos fabricados en su empresa por los artesanos profesionales y sus diseñadores (págs. 16-17).

5 FELDSTEIN, Martin, Ed., *The Economics of Art Museums*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1991.

6 WEIL, Stephen E., *Rethinking the Museum*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1990.

7 *Idem*, pág. 72.

8 WADDELL, G., *op. cit.*, pág. 63.

9 Recordemos que la complejidad de la *organización de los museos* incluye: 1. Las colecciones. 2. Las funciones museísticas convencionales. 3. La gestión y administración. 4. El equipo científico y demás personal administrativo-laboral. 5. Las actividades pedagógicas e investigadoras. 6. La difusión. 7. La arquitectura y adecuación museográfica.

10 Muy diferente, según dependan de una fundación o institución privada; o de la administración pública de un país (estatal, regional o autónomico, provincial o local); o disponga de un estatuto mixto público-privado; o intervenga la iniciativa privada (mecenazgo, patronazgo), tanto en museos de propiedad pública como privada.

11 Pierre SCHOMMER concreta y desarrolla la «administración de los museos en cinco apartados: Organización general; personal; colecciones; equipamiento y suministros, locales, seguridad; el público; cuestiones de financiación. (*Cfr. Administration of museums*, cap. II de la *op. cit. The organization of museums* (1960), págs. 28-51.)

12 *Report of the European-American Assembly*. Octubre 17-20, 1975. Ditchley Park, Oxfordshire; England. *Art Museums: A European-American View*, The British Museum, Londres/The American Assembly, Columbia University, 1975.
Sobre la administración, dejaron estas conclusiones: «Las actividades de los museos de arte en Europa y Estados Unidos están cada vez más limitadas debido a la falta de fondos para el mantenimiento de sus servicios, por no decir nada del desarrollo. En el futuro, es improbable que los museos estén totalmente sostenidos de una forma privada o por fondos públicos. Es posible que en el futuro, los museos europeos costeados por el Estado tendrán que conseguir dinero de fuentes privadas, mientras que los museos americanos, los financiados por fondos privados y públicos, están necesitados en la actualidad de la ayuda gubernamental.
Se formularon fuertes oposiciones al principio de la obligación por parte del público de pagar entrada para ver colecciones permanentes. Tal carga económica es discriminatoria y crea un obstáculo para el uso público de los museos, ya que ello evita que muchos visitantes disfruten del beneficio cultural y educativo de los museos. Estos ingresos deberían considerarse como un expediente temporal y se irán aboliendo a medida que el apoyo a los museos se vaya ampliando.
Los museos deben crear y desarrollar un departamento de relaciones públicas que sea creativo y eficiente de acuerdo con todas las actividades de los museos». (*Final Report*, págs. 6-7).

13 BURCAW, G. E., *op. cit.*, pág. 191.

14 Recomendamos consultar, por ejemplo, la legislación del Ministerio de Cultura español al efecto. Y la legislación internacional comparada.

15 Entre ellos, BURNHAM, B., *The protection of cultural property: a handbook of national legislations*, París, International Council of Museums (ICOM), 1974. [203 págs. con bibliografía seleccionada].

16 Por ejemplo: ULLBERG, Alan D. y ULLBERG, Patricia, *Museum Trusteeship*, Washington, D.C., American Association of Museums, 1981. [Un libro adecuado para la discusión sobre la organización, responsabilidad y compromisos legales de los administradores de museos.] PHELAN, M., *Museums and the law*, Nashville (Tennessee), American Association for State and Local History, 1982. MALARO, M. C., *A legal primer on managing museum collections*, Whashington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1985. SABA, H. [Preparado por..., con la asistencia de N.G. SALAMÉ], *The protection of movable cultural property: compendium of legislative texts/ La protection du patrimoine culturel mobilier: recueil de textes législatifs*, París, UNESCO, 1979-84, 2 vols.

17 Un tratado importante sobre administración de museos es la obra en 6 vols. de RATH, F.L. y O'CONNELL, M. R., *A bibliography on historical organization practices*, Nashville (Tennessee) American Association for State and Local History: 1. *Historic preservation*, 1975, 150 págs. 2. *Care and conservation of collections*, 1977, 115 págs. 3. *In terpretation*, 1978, 99 págs. 4. *Documentation of collections*, 1979, 229 págs. *Administration*, 1980, 236 págs. 6. *Research*, 1984, 222 págs.
Debemos recomendar también la *Section IV: Managementand Administration*, del cit. *Manual of Curatorship*, 1984, en la que se estudian los siguientes aspectos: *Introduction* [J.M.A. THOMPSON]; *Financial Management* [F. ATKINSON]; *The management of premises* [M. HEBDITCH]; *Personnel management* [P.M. DIAMOND]; *Relations between museums and employing authorities and governing bodies: national museums with special reference to museums with boards of trustees* [A. BOWNESS]; *Administration of a national museum through a board of trustees* [A. FENTON]; *Relations between museums and employing authorities and governing bodies: local authority museums whith special reference to country museums* [F. CHEETHAM]; *Health and safety at work* [P. V. SUDBURY]; *Appendix I: General legal notes* [D. J. CHAPMAN]; *Appendix II: Code of Conduct for Museum Curators.*

18 Con la promulgación en España de la *Ley 30/1994, de 24 de noviembre, de Fundaciones y de Incentivos Fiscales a la Participación Privada en Actividades de Interés General*, conocida popularmente como «Ley del Mecenazgo», se abrió una esperanzadora situación, a pesar de parecer a muchos no lo suficientemente innovadora o efectiva como debiera. No obstante, el problema, en el fondo, es también más cuestión de sensibilización de

		MECENAZGO	PATROCINIO
	Contraprestación	No	Si
	Difusión de la prestación	Finalidad secundaria	Objetivo primordial
	Personalidad jurídica	Generalmente personas físicas	Siempre personas jurídicas
	Actividad protegida	Letras y Artes	Letras y Artes, Deportes, Ciencia, Ecología, etc.

NATURALEZA DE LOS RECURSOS

TÍTULO		En metálico	En especie
	Lucrativo	1. Subvención 2. Presupuesto 3. Patrocinio 4. Mecenazgo	5. Trabajo voluntario 6. Patrocinio en especie 7. Mecenazgo en especie
	Oneroso	8. Entradas de visitantes 9. Ventas de productos 10. Prestación de servicios 11. Alquiler de obras	12. Intercambio de obras 13. Intercambio de personal

Esquemas de «Recursos para el museo» (M. Ruyra de Andrade, 1995).

la sociedad, que no sólo remedios milagrosos de marcos fiscales adecuados.

A este respecto resulta muy interesante la publicación de AA. VV. *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*, Madrid, Fundación Argentaria, Visor (Distribuciones, S.A.), 1995, resultado de un ciclo de conferencias.

19 RUYRA de ANDRADE, Margarita, «Consiga recursos para su museo», *Revista de Museología*, nº 4, Madrid, febrero de 1995, pág. 12.

20 *Musées et gestion*, bajo la dirección de Michel COTÉ, Quebec, Musée de la Civilisation, Université Laval, 1991, 170 págs., bibl.

La sola enumeración del sumario puede servir como excelente indicativo para establecer los puntos esenciales de un programa para la formación y la práctica de los gestores o de los conservadores en la gestión del museo.

Parte I: Museos y gestión-teoría. 1. *Museos y «performances»* (por Michel Côté). 1.1. ¿De qué hablamos? 1.2. Instituciones *performantes*. 1.3. ¿Se puede definir la *performance*? 2. *Tareas y organización* (por Michel Côté). 2.1. Factores unidos a una redefinición de las tareas. 2.2. Factores estratégicos. 2.3. Factores externos. 2.4. Factores personales. 2.5. Formalización o normalización. 2.5.1. Proceso. 2.5.2. Resultado. 2.5.3. Formación y comportamiento. 3. *Gestión y museos* (por André Lapointe). 3.1. Definición de la gestión de empresa. 3.1.1. Teorías de la gestión-modelo operativo. 3.1.2. Las funciones de base en la gestión. 3.1.3. El consejo de administración y el gestionario. 3.2. Definición de la gestión de organismos culturales sin objetivo lucrativo. 3.2.1. Teorías de la gestión de la excelencia. 3.2.2. Las cinco funciones básicas en gestión. 3.2.3. El consejo de administración y el gestionario.

Parte II: Museos y gestión-práxis. 4. *La financiación de las artes* (por André Coupet). 4.1. Diferencia entre la oferta y la demanda. 4.2. A la búsqueda de una nueva dirección. 4.3. Contribuciones financieras insuficientes y desiguales. 4.4. Invertir en la cultura. 4.5. Orientaciones y soluciones. 5. *Museos y mercadotecnia: un matrimonio de razón* (por Maryse Vaillancourt). 5.1. Roles y recursos del museo. 5.1.1. Los roles. 5.1.2. Los recursos. 5.2. Los visitantes del museo. 5.2.1. Los grupos escolares. 5.2.2. Los turistas. 5.2.3. Los grupos del tiempo libre. 5.2.4. Los visitantes individuales. 5.3. Una estrategia de mercadotecnia. 5.3.1. El programa. 5.3.2. La accesibilidad. 5.3.3. Las tarifas. 5.3.4. La promoción. 5.3.5. Las relaciones públicas. 5.3.6. La publicidad. 5.4. Conclusión.

Parte III: Museos y gestión-realidad profesional. 6. *Museos y evaluación* (por Gérald Grandmont). 6.1. Los principios de la evaluación. 6.2. Los objetos de la evaluación. 6.3. Modelos de evaluación. 6.3.1. Las evaluaciones institucionales. 6.3.2. Los métodos de evaluación. 6.4.1. El enfoque comparativo. 6.4.2. El enfoque cuantitativo. 6.4.3. El enfoque cualitativo. 6.5. La práctica de evaluación en el Museo de la Civilización en Quebec. 7. *La motivación en los nómadas del empleo* (por Katherine Tremblay). 7.1. Entre el trabajo y el desempleo: la precariedad. 7.2. Un método y una cierta libertad. 7.3. Análisis de resultados. 7.3.1. Las condiciones de trabajo. 7.3.2. Los factores de motivación. 7.4. un mosaico de propuestas iluminantes. 7.4.1. La palabra a los profesionales con estatuto precario. 7.4.2. La palabra a los profesionales con estatuto permanente. 7.4.3. La palabra a los profesionales que tengan un empleo estable después de muchos años como contratado. 7.5. Conclusión. 8. *Administrar un museo regional*. 8.1. La gestión de un museo regional (por Louise Binette). 8.2. Viaje al país de Liliput (por Francine Du Bois). 8.3. La gestión de un museo en la región (por Michèle Paradis). 9. *El voluntariado* (por Céline Lachapelle). 9.1. Síntesis histori-

ca. 9.2. Definiciones del voluntariado. 9.3. ¿Por qué los voluntarios en un museo?. 9.4. ¿Cómo reclutar voluntarios?. 9.5. Perfil del voluntariado. 9.6. ¿Cómo dirigir a los voluntarios?. 9.7. ¿Cómo motivar a los voluntarios?. 9.8. Relaciones entre los voluntarios y el personal remunerado. 9.9. Las dificultades aparecidas con los voluntarios.

21 GILMAN, Benjamin Ives, *Museum Ideals of Purpose and Method*, Cambridge, 1918, pág. 373.

22 GRAMPP, William D., *Pricing the Priceless: Art, Artist and Economics*, New York, Basic Books, Inc., 1989. Versión en español: *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*, Barcelona, Ariel, 1991, pág. 190.

23 PARKER III, Harry S., «Museum Finances», *The Economics of Art Museums* [editado por Martin FELDSTEIN], *op. cit.*, pág. 61.

24 El MET, con tiendas en la sede del museo, en otras zonas de Manhattan y en diferentes ciudades del país, vende desde manteles y tazas de café a carteles y libros, reproducciones de piezas, corbatas, papeles de envolver, cajas para envases de regalo, objetos de escritorio, bolsas de viaje, etc. El MOMA, amparándose en el prestigio de sus colecciones, ha consolidado una tienda con objetos de calidad, muchos de ellos reconocidos internacionalmente como símbolos de la creación y el diseño contemporáneos.

En 1989, *The New York Times* publicó un estudio estadístico sobre las operaciones del MET en 1988, y los resultados no podían ser más elocuentes. Las cifras de sus negocios, entre ventas y *royalties*, alcanzaban la cantidad de 53 millones de dólares, de los que 9,2 eran de beneficios. Suponía un 14% de los 68 millones de dólares que en el presupuesto de ese año representaban los gastos de funcionamiento. El MET es como un nuevo rey Midas, que cuanto toca lo convierte en beneficio, una enorme factoría de negocios de 139.000 m^2 instalada en el mismo Central Park y la Quinta Avenida. Por ello, no es de extrañar que protestase contra la decisión de la administración Reagan cuando quiso gravar sus actividades comerciales, en particular su venta por correspondencia, que alcanzó la mitad de sus ventas. El MET se esfuerza por compatibilizar su carácter de institución museística y su riqueza comercial.

El MOMA tardó unos cuatro años en el último proyecto de ampliación y renovación, en el que invertió unos 55 millones de dólares (unos 8.200 millones de pesetas de 1984). Desde 1982 permaneció cerrado al público dos años durante la remodelación del arquitecto César Pelli, pudiendo contemplarse tan sólo una selección de sus fondos en la única sala abierta. Junto a los 8.000 m^2 conseguidos para exponer arte –el doble de la extensión anterior– destacó la construcción de un rascacielos de 50 plantas anexo al museo, la *Museum Tower*, cuyas seis primeros pisos fueron incorporados al museo y el resto vendidos como apartamentos. Con los beneficios obtenidos se financió la ampliación y remodelación, se completaron las colecciones con adquisiciones importantes y se renovaron espléndidamente los servicios tanto internos como públicos.

Las instalaciones comerciales del MOMA, especialmente su *Museum Store* en el edificio de la calle 53, son también un atractivo lugar de consumo para el visitante. Cuatro años después de la reapertura, en 1988, su política comercial le producía más de tres millones de dólares en beneficios, derivados de los 65,4 millones de las ventas. Comprar en el MOMA, como en el MET, se ha convertido para muchos neoyorquinos y para los turistas en un signo de distinción y lugar de moda. Un regalo adquirido en el Museo de Arte Moderno ha terminado por ser más apreciado que el proveniente de una tienda convencional.

En Europa, todos los grandes museos históricos y los de nueva planta o remodelados –incluido el Centro Reina Sofía de Madrid– han seguido los pasos del ejemplo americano, aunque con diferentes resultados. Pero sin duda, en cuanto a su organización y ambición comerciales, son los franceses los que vienen marcando en las últimos tiempos unas cotas destacadas, sobre todo desde 1989 con el Louvre de la Pirámide. Su inauguración el 30 de marzo de ese año confirmó una auténtica revolución mercantil con sus 520 metros cuadrados y las 110 personas destinados a esta actividad. Su amplia librería especializada en arte y su doble nivel de tiendas señalan la importancia que los responsables conceden a este tipo de servicios y a los beneficios que se derivan de las ventas, complemento sustancioso de las subvenciones del Estado. El visitante podía elegir un *souvenir*, un capricho o un detalle selecto de interés entre un amplísimo abanico de objetos a la venta: además de una línea de ropa con el nombre del Louvre firmada por Janine Roszé, para comenzar podía escoger entre 500.000 tarjetas postales, 12.000 referencias de libros de arte y revistas especializadas, unos 16.000 grabados, vaciados escultóricos, joyas, etc.

El espíritu mercantil en los museos franceses viene de lejos. Pero es el departamento comercial de la Reunión de los Museos Nacionales (RMN) el impulsor de su pujanza actual. Creada en 1895, la RMN agrupa a treinta y tres de estas instituciones en Francia. Sólo entre el Louvre, Versailles, d'Orsay y Grand Palais acogen el 80% de los más de 4 millones de visitantes anuales. Quienes adquieran grabados en la librería de la Pirámide del Louvre podrán comprobar que algunas planchas provienen del Gabinete del Rey (creado por Colbert en 1660, deviniente en la

Calcografía Nacional), comenzando a ser comercializadas a partir del 10 de julio de 1679, después de haber servido para imprimir los libros suntuosos de los invitados reales.

El volumen de negocios de la RMN en 1990 sobrepasó la cifra de 240 millones de francos, gracias sobre todo al impulso propiciado por la nueva librería del Louvre, frente a los 180 millones de 1988. Los beneficios obtenidos en este último año fueron dedicados íntegramente a la adquisición de obras. Supusieron seis veces más que las subvenciones y otro tanto más que lo recolectado por las entradas a los museos. A través de las publicaciones de la RMN se consiguió la mitad del montante total: 25 millones de francos, de los catálogos; 24 millones, de los libros ilustrados; 15 millones, de las tarjetas postales; otros 15, de las diapositivas, derechos de reproducción y carteles; y 11 millones, de las guías de museos. Y las ventas provenientes de libros no publicados por la RMN alcanzaron la cifra de 57 millones, de los que 40 se obtuvieron en el Louvre.

Otros beneficios de la RMN proceden de centros y actividades diversos. Como el Centre National Georges Pompidou, que obtuvo de derechos de entrada 20 millones de francos en 1989 para un presupuesto global de 419 millones. Los productos de su tienda, firmados por Starck y Delis, se vendieron en una banda de los 10 a los 7.000 francos. Y los beneficios obtenidos por sus concesiones (librería, restaurante y aparcamientos) le reportaron cerca de 6 millones, habiendo sido 46 los totales entre todos los dependientes de la RMN. En este sentido, hay que resaltar el esfuerzo de los museos por desarrollar cada día una mejor mercadotecnia y una tecnología más avanzada para todos sus productos, incluyendo las líneas de alto diseño y firmas reconocidas. A mediados y finales de la década pasada, ese invento llamado en Francia CAPC (Centre d'Arts Plastiques Contemporains) –hoy en grave crisis precisamente por la fluctuación del mercado del arte contemporáneo, la reducción de presupuestos y la caída de visitantes–, produjo una atractiva acogida de productos de consumo, especialmente el CAPC de Burdeos, cuyo fundador y director Jean-Louis Froment consiguió en 1984 un estatuto de transformación a museo.

Froment involucró a reconocidos artistas en el diseño de las «etiquetas del Bordeaux» para la serie titulada «el vino del museo», entre ellos a Mario Merz, Garouste y Combas. Otros, como Sicilia, Gucci o Gilbert & George, diseñaron una colección de camisetas en series exclusivas. Su atractiva cafetería/restaurante era utilizada como lugar de convites y relaciones públicas por diferentes empresas comerciales e industriales de categoría reconocida. L'Entrepôt Laîné, o CAPC Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos obtuvo, en cualquier caso, un total de 755.500 francos de negocios con diferentes ventas en 1988, de los que el 57% procedía de las ediciones propias del museo (catálogos o libros de artistas, especialmente). Una cifra muy pequeña, si se compara con las de otros grandes museos, habiendo visitado el centro algo más de cien mil personas. Las funciones de mercadotecnia y relaciones públicas del museo las estudia y atiende en el ICOM el MPR/Marketing & Public Relations.

25 DAVALLON, Jean, «Nouvelle muséologie vs. muséologie?», en *op. cit. ICOFOM. Museum and Commmunity II*, ICOFOM Study Series, 1996, pág.156.

26 BOYLAN, Patrick J., «Cincuenta años del ICOM», en *Museum Internacional*, 191, nº 3, 1996, pág. 50.

Epílogo

Museología y museografía: un desafío para un nuevo sistema de valores en nuestro tiempo

La primera edición de mi libro *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo* cerraba su contenido con un epílogo escrito en 1992 a caballo entonces entre la actividad profesional de la universidad española y el sexenio de trabajo en museos y universidades norteamericanos. Una experiencia compartida y contrastada también con universidades y museos de otros países europeos, que nos proporcionó una perspectiva lo suficientemente amplia, variada y ecléctica (en el sentido etimológico del vocablo griego *eklectós*, «escogido», «distinguido», «notable») como para establecer una reflexión en modo alguno «unidimensional» o monocroma de la realidad de los museos, la museología, la museografía y el patrimonio. El contraste de mentalidades y posturas socioculturales (y hasta sociolingüísticas), y el de enfoques profesionales y medios empleados nos venía regalando durante años el beneficio de las diferencias.

Seis años después, puedo asumir y rubricar hoy, con mayores convicciones incluso, lo que entonces escribí. Pero se me ha presentado, además, la oportunidad de añadir no sólo nuevos matices sin duda enriquecedores al menos desde la propia visión personal, sino también la de renovar, potenciar y actualizar aquéllas en el diseño de un nuevo libro con diferente formato: *Museología y museografía*.

Los museos, la museología, la museografía y el patrimonio siguen mereciendo los más atentos análisis y consideraciones por parte de los diversos especialistas en sintonía con una cada vez más creciente preocupación sociocultural que se suscita en nuestro tiempo. Como afirmaba Marcia Lord en 1993, «los últimos veinte años han sido testigos de una evolución tranquila –algunos podrían decir, incluso, de una revolución– en el funcionamiento de los museos y su respuesta a las cambiantes expectativas sobre su papel como servicio público. Muy lejos de su propósito académico, el museo es percibido actualmente en términos de ocio, esparcimiento, turismo y, frecuentemente, como centro de interés y de participación de la comunidad. La educación, considerada a veces como una función del museo, comparte un puesto de honor con la conservación del patrimonio cultural. El resultado ha sido una creciente diversificación de los papeles profesionales, haciendo que el personal del museo sea más competente en una amplia variedad de disciplinas».[1]

Después de la crisis general que cuajó y fue capitalizada socialmente por los sucesos del mayo francés de 1968, se produjo, como hemos analizado anteriormente,[2] la puesta en cuestión de la institución museística, y una posterior y positiva reacción de replanteamiento y redefinición funcionales. Los museos, al tomar conciencia de su misión de activos intérpretes del patrimonio encomendado y de educadores del público, han asumido la necesidad de convertirse también en auténticos centros de proyección sobre su entorno social, como tantas veces ha reivindicado, entre otros, Kenneth Hudson.

La renovación ha involucrado, al menos: *1*. Una mayor concienciación hacia el contexto en que se inscribe el fenómeno museístico y hacia unos enfoques de carácter antropológico y sociológico. *2*. Una mayor información, comunicación y relación con el público. *3*. Una potenciación de los medios pedagógicos y tecnológicos, tanto a

nivel de conservación y exposición de los objetos, como desde el punto de vista de investigación y difusión. *4.* La confirmación de la ruptura –y no sólo formal– con el estatismo casi crónico anterior y la subsiguiente dinamización de la proyección sociocultural del museo sobre su entorno. *5.* El tránsito posterior del museo vivo y participativo al museo-laboratorio y al museo-banco de datos. *6.* Aparición de numerosas alternativas y heterodoxias en la configuración de una nueva tipología de museo, en que el concepto de «conservatorio» se sustituye muchas veces por el de «centro difusor y comunicador», para el que no es necesaria ni posible la colección permanente, sólo la temporal o semipermanente de las instalaciones o exposiciones puntuales. *7.* La consolidación, en definitiva, no sólo de una despensa o banco de datos (o universidad para el pueblo, que diría Varine-Bohan), sino también de un museo que es considerado como un lugar de encuentro social. *8.* La mayor interrelación, en definitiva, del museo con la comunidad, como sostiene la nueva museología, lo recordamos, para la que «el funcionamiento del nuevo museo está basado en el diálogo entre el museólogo y los miembros de la comunidad. Esto no debe confundirse con las actividades benévolas que siguen de las premisas definidas por el museo. [...] Diálogo entre el museólogo y los miembros de la comunidad, no considerados más como objetos de estudio, ni como receptores pasivos del mensaje del museólogo, sino como sujetos expertos que son en las cuestiones concernientes a su propia historia y medio ambiente».[3]

Proyección sociocultural del museo: sistema abierto e interactivo

Así, en casi tres décadas, la institución del museo ha dado un vuelco espectacular a su imagen, modificando su perfil y funciones habituales. De institución cuestionada y combatida –y a pesar de sus muchos problemas de crecimiento y asentamiento en la sociedad actual–, ha pasado a convertirse en uno de los instrumentos socioculturales más demandados y codiciados en la actual situación postindustrial y sensibilidad posmoderna. Junto con su propia metamorfosis técnico-museográfica, el museo ha adquirido nuevos parámetros de definición, expresión e interpretación del «bien cultural».

Teniendo en cuenta sus orígenes ilustrados y de la progresía decimonónica, hablar hoy de la «significación histórica del museo» implica más la utilización de un sentido diacrónico que sincrónico. Hace más de veinte años, Hugues de Varine-Bohan vaticinó su desaparición y no tuvo reparo en concluir: «Teóricamente, el museo está destinado a desaparecer coincidiendo con el fin del contexto cultural y de la clase social que lo crearon».[4]

¿Han desaparecido ya este contexto y esta clase social? Hay indicadores socioculturales que parecen confirmarlo, aunque el museo, si es que ha muerto, ha renacido transformado de sus propias cenizas, como un nuevo ave Fénix en una sociedad neoilustrada. La clase social que impulsa y controla ahora en el área occidental estas instituciones ha cambiado el signo colonialista con que exportara a principios del XIX al resto del mundo este «invento europeo» por el de una actitud de rentabilidad multifacética.

Muchos de los nuevos proyectos confirman no sólo la ruptura de la tradicional «connivencia» entre el contenedor y el contenido, previsible y deveniente desde su asentimiento histórico en la sociedad contemporánea –desde las vanguardias históricas, si nos referimos a los museos de arte–, sino que han precipitado incluso, como decimos, la expansión y definición del bien cultural que atesoran al informar de él y comunicarlo mejor al público destinatario. Una recíproca y determinante influencia que nos ha hecho ver los contenidos –históricos, artísticos, científicos o técnicos– de los museos con nuevos ojos y hasta ha impulsado la recreación del entorno patrimonial desde otras perspectivas que las puramente históricas.

En consecuencia, el mismo dinamismo mu-

seográfico que ha terminado por producir la expansión informativa, comunicativa y comprensiva de los bienes culturales –al amparo, sobre todo, del avance de la museología y los medios tecnológicos de la sociedad actual, insistimos–, ha terminado también por acentuar esa ruptura entre el contenedor y el contenido, y entre la función didáctica de la colección y su capacidad crítica. El creciente protagonismo de los arquitectos en el museo es, como hemos visto, otro ingrediente fundamental a la hora de valorar esta ruptura. Lo que no excluye, sino que muchas veces la fundamenta, la atracción que sobre un determinado sector del público ejerce esta dicotomía espectacular.

Además de la pérdida de la significación histórica del museo, hemos de tener en cuenta que su transformación comentada (desde el museo-almacén al museo-dinámico, desde el museo de los espectadores al museo de los actores, al museo-laboratorio y al museo-banco de datos...) ha sido rebasada por la rotundidad de los fenómenos y comportamientos sociológicos incorporados a su realidad como determinantes: ante su normal incapacidad para satisfacer a un público cada vez más exigente y activo, éste se ha alzado al final como el autolegitimador último frente a la obra del museo. Las estadísticas, las encuestas de opinión, la atracción masiva de visitantes al espectáculo del museo, etc., han motivado su potenciación por parte de políticos y mercadotécnicos –a veces cautivados por el esplendor de lo efímero–, hasta convertir a ese público en catalizador de lo que se ha configurado como recinto emblemático de esta sociedad finisecular.

Museos y patrimonio cultural: el permanente porvenir del pasado

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, la reconsideración general de la función que debían desempeñar los museos en la sociedad moderna apuntaba que el museo del futuro –en el caso de los de arte– sería considerado como el elemento que debería poner en contacto a los artistas y la sociedad, establecerse como el lugar de encuentro, como instrumento de información, comunicación y reflexión. Muchos de los nuevos museos se han convertido realmente en aquello que se presentía, alentados por unos comportamientos y propuestas artísticos que son propicios a la exhibición y la animación, y por la positiva respuesta de un público más consumista de actividades que contemplador.

La reacción de algunos escritores, intelectuales u otros profesionales de la cultura ha sido a veces beligerante tanto contra el inmovilismo y pasividad de los museos, como contra la injustificada, a su juicio, labor museográfica, cualquiera que sea. Así, para el sociólogo Jean-Paul Aron, lo recordamos, «la borrachera del museo», que es un fenómeno contemporáneo por excelencia «es una agresión contra la memoria».[5]

Los museos, que han pretendido en su trayectoria histórica ser depositarios y transmisores de testimonios excepcionales de la evolución cultural de la Humanidad, como dice Tomislav Šola,

> en la edad de la angustia, en el momento en que la humanidad atraviesa una crisis de identidad y se halla enfrentada a la eventualidad del suicidio, es propensa a la introspección y a la autocrítica. La autosatisfacción arrogante de la era industrial ha dado lugar a la ambición de mejorar la calidad de la vida. El mundo y sus museos están a la búsqueda de un modelo de supervivencia. [...] En el museo, la realidad estaba separada de la evaluación y de la crítica por la distancia histórica y la dignidad de la institución. En un mundo mecanizado, la educación en tanto que adquisición de saber aparece como una panacea. Hoy en día, nacen nuevas necesidades y tomas de conciencia en el mundo y en los museos. A medida que la tecnología ha reemplazado la producción en masa, los museos creados recientemente manifiestan una sensibilidad nueva para los detalles, para las micro-situaciones, para el presente. [...] No es la tecnología la que refleja poco naturales a los museos, sino la manera como ellos conciben su misión, y la falsa imagen que crean por su selección.[6]

La tecnología, las nuevas orientaciones museológicas, el propio devenir social han transfor-

mado y sometido a crisis continuas al museo de nuestro tiempo. Pero si en algo ha cambiado su situación desde 1968, lo ha sido en orden a dos enfoques, sino antagónicos sí al menos contrapuestos. De un lado, el museo como centro privilegiado de conservación, de análisis e investigación, y de difusión de testimonios naturales y culturales originales que es, se constituye según su especialidad en un conservatorio de especímenes o en un banco de datos. De otro, se defiende sobre todo que el museo tiene que ser un instrumento privilegiado de educación primera y permanente por la aproximación a lo concreto, al mismo tiempo que un instrumento de carácter antropológico, que controle incluso la economía y que sea un centro cultural accesible y abierto a todo tipo de público.

Desde esta última perspectiva, el museo ha podido desarrollar mejor su concepto de participación, de animación cultural, redescubrir la revelación e integridad del patrimonio, y tomar conciencia a nivel comunitario de los beneficios culturales que de aquél puede y debe recibir en su más auténtico entorno. No sólo ni especialmente del que Rivière llamaba el museo del tiempo (aquel que expone bajo su techo especímenes, objetos y modelos, unidos a programas audiovisuales representativos de este ambiente, agrupados en el marco de los períodos...), sino sobre todo del museo del espacio (aquél conservado en terrenos continuos o discontinuos, in situ, en edificios o no en su emplazamiento ambiental, como los etnológicos al aire libre).

Esta realidad y experiencia asentada en los últimos decenios no hace sino confirmar a nuestro juicio la validez y capacidad del patrimonio museístico para servir de instrumento de conocimiento, educación y cultura, más allá de servir como medio de información y comunicación al visitante. Como han alertado algunos museólogos, Jean-Yves Veillard entre ellos, «hoy en día se encuentra a menudo la idea de que un programa museológico no deberá fundamentarse sobre las piezas que un museo posee, sino sobre las ideas que puede transmitir»;[7] lo que entrañaría unas consecuencias imprevisibles, entre otras el peligro de caer en una postura en cierto modo metafísica.

Es cierto que en nuestros días, como también escribe Šola, «la riqueza del museo reside en su potencial de información, en su capacidad técnica, su personal especializado y su proyecto museológico».[8] Es decir, depende de su capacidad integral dentro de los parámetros de la museología más adecuadamente expresada en el programa y en su aplicación. Pero, ante todo, el potencial de un museo remite siempre a la calidad de sus colecciones perfectamente ensambladas en el programa museológico y en el proyecto museográfico: a la lección del pasado.

Sin embargo, esa lección del pasado manifiesta diferentes variables a medida que evoluciona la sociedad contemporánea. Lo que obliga a los museos a un constante replanteamiento, a tratar de adaptarse a las exigencias de los tiempos. Por ello, la XVI[a] Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM), celebrada en la ciudad de Quebec, Canadá, del 19 al 26 de septiembre de 1992, tuvo como lema general de sus debates el siguiente: «Museos: ¿posibilidades sin fronteras?». Y lo justificó de este modo: «En vísperas de un nuevo siglo, los museos, definidos por el ICOM como «instituciones al servicio de la sociedad y su desarrollo», trabajan árduamente con el propósito de redefinir el papel que desempeñan dentro de dicha sociedad. Actualmente nuestros museos se ven confrontados con numerosas dificultades, entre las cuales se encuentran las trabas a la libertad intelectual y creativa, los problemas ambientales, el hambre a nivel mundial, las complejas tensiones en el seno de los sistemas políticos, las disparidades económicas entre el Norte y el Sur, la erosión de las culturas centenarias, el advenimiento de las nuevas tecnologías... ¿Cuáles son las responsabilidades de los museos ante estos graves problemas que afectan a nuestro planeta?».[9]

El común denominador de los diferentes Comités del ICOM debatieron estos temas desde posiciones fundamentalmente antropológicas y se esforzaron en sugerir remedios para una

adaptación realista de las instituciones museísticas y de la propia museología a la marcha de los tiempos, conscientes de las numerosas barreras sociopolíticas, económicas, técnicas y socioculturales que les afectan en ese esfuerzo por conservar, investigar y difundir el pasado y el presente patrimonial en perfecta conexión con las necesidades de la sociedad de nuestro tiempo.

Las resoluciones adoptadas en ICOM'92 fueron dos. La primera de ellas está en consonancia con el lema general de la Conferencia, reivindicando que los museos puedan deshacer con la ayuda del ICOM los límites complejos, pero superables, que los acosan. La segunda está redactada en términos de «Prevención de las amenazas contra el patrimonio cultural y natural».[10] Y todo ello desde la perspectiva de que el presente se convierte inevitablemente en pasado, tanto cronológica como patrimonial y socio-culturalmente considerado, por lo que se requiere la máxima atención y previsión de futuro.

La XVII[a] Conferencia General del ICOM (Stavanger, Noruega, 1-7 de julio de 1995) completó esta preocupación con el lema «El museo y las comunidades», que ya hemos comentado,[11] y en cuyo Programa Preliminar se insistió en que «hay desafíos y posibilidades [...] que afrontan los museos que previamente consideraban su público como un grupo homogéneo, pero ahora se dan cuenta que su público consiste en varios grupos de diferentes etnias, edades, intereses, etc.». Y que «la gran mayoría de los museos del mundo son instituciones locales, formadas por sus comunidades respectivas para preservar su herencia cultural especial».

Se trata de la vitalidad del museo y de la mejor rentabilidad del patrimonio cultural en el medio más cercano, además de asegurar hacia el futuro el beneficio de un pasado inapreciable por su valor para la comunidad. Un futuro que se asegura no sólo con la conservación sino también con el incremento de las colecciones, de acuerdo con la convicción de que «la política de recolección y adquisiciones constituye, en cierta manera, un pulmón de la vida del museo».[12] Se trata, en definitiva, del porvenir del pasado.

En este sentido, recordamos lo que Dominique Poulot escribió hace más de década y media:

> El porvenir del pasado es, en primer lugar, una política nacional. La museología, la salvaguarda de los monumentos, la colocación de placas conmemorativas descansan bajo una misma creencia en la eficacia de los símbolos visibles para conducir el espíritu de los visitantes o de los paseantes a lo invisible, es decir, a la historia. [...] El porvenir del pasado ha estado largo tiempo unido a un sistema coherente de valores, el recuerdo nacional. Hoy día, se dice, todos los pasados tienen su porvenir. Pero este «progreso» tiene algo de inquietante: refleja el fin de la unanimidad en los criterios de elección de un pasado. Y si no se olvida nada más, ¿qué es lo que podrá recordarse?[13]

Junto a estas y tantas otras reflexiones, el museo sigue estando en el punto de mira y de preocupaciones no sólo de museólogos, museógrafos y demás profesionales de la institución museística y el patrimonio cultural, sino también en el del interés de numerosos intelectuales, pensadores y escritores ajenos profesionalmente a este campo.

Por ejemplo, en el de Remo Guidieri cuando dedica a este invento cultural y patrimonial europeo una antología de textos redactados, expuestos o publicados entre 1983 y 1991, aparecidos primero en francés en 1992 y traducidos al español en 1997,[14] y donde muestra su afilada opinión sobre el estancamiento a que aquél se enfrenta, con –entre otras– las siguientes palabras:

> ¿A qué tipo de estancamiento se enfrenta el museo hoy en día? Tengo que añadir estancamiento fértil tanto (y sobre todo) para la institución como para todo lo que tiene de estimulante para la creación. Mi respuesta será voluntariamente imprecisa y, con un poco de suerte estoy seguro que un día volveremos a hablar de ello. Reúne las tres posibilidades de estancamiento que he contemplado. En orden: exceso del *input* («demasiadas obras»); dificultad, por varios motivos, invencible, para constituir aún una teoría del arte, la cual supone menos una consecutividad cronológica de las obras y de sus autores que una visión unitaria de los «períodos»; por fin, «posmodernidad» de la creación, lo que significa fragmentación de ésta y fragmentación del comentario sobre ésta. Por todo

esto, el fenómeno museal contemporáneo es crucial; su carácter es sociológicamente paradigmático, en el sentido en que reúne espontánea y objetivamente todas estas apuestas.[15]

Otros, prefieren encauzar su preocupación y reflexión hacia la supervivencia del patrimonio (material e inmaterial, natural y cultural). Como Peter Davis, que lo hace desde el estudio de las colecciones y el rol de los museos de historia natural, haciéndose de entrada esta pregunta: «¿Cuál es la significación de estas colecciones e instituciones al final del siglo veinte?». Y emitiendo una respuesta amplia y contundente con su muy interesante y actual ensayo sobre «los museos y el medio ambiente natural».[16]

Muchos son, sin duda, los que temen por el porvenir del pasado. Otros muchos, como Poulot, continúan preguntándose: «Y si no se olvida nada más, ¿qué es lo que podrá recordarse?». Por fortuna, y a pesar de todos los peligros y riesgos actuales, la museología y la museografía –el *museo*, ante todo y, por tanto, los profesionales bien preparados y competentes en la materia– siguen y seguirán encontrando y entregándose con esperanza y entusiasmo a esa fuente inagotable de recuerdo que es el patrimonio cultural de la Humanidad: el permanente provenir del pasado.[17]

NOTAS AL CAPÍTULO

1 LORD, Marcia, «Editorial» de *Museum Internacional*, París, UNESCO, nº 180 (vol. XLV, nº 4, 1993, pág.3.

2 Véase la consideración histórica en el cap. 3, epígrafe *Crisis y replanteamiento (1968-1977)*.

3 MAURE, Marc, art. cit. «La nouvelle muséologie – qu'est-ce-que c'est» (1995), pág. 127.

4 VARINE-BOHAN, H. de, en la *op. cit. Los museos en el mundo* (1973), pág. 23.

5 En declaraciones a Philippe Dagen, en el art. cit. de *Le Monde*, París, 14-1-1988. «El mundo – afirma Aron– se ha transformado en un inmenso caleidoscopio donde se yerra al azar de los signos. Del mismo modo, los museos: se les visita no por lo que muestran, sino por complicidad con una civilización de la apariencia. [...] Todo propósito museográfico me parece esencialmente pernicioso. [...] Percibo en esta borrachera, en esta eclosión de los nuevos museos un síntoma de nuestra soledad moral contemporánea: ya no tenemos memoria. [...] En su lugar: una falsa memoria, una multiplicidad de memorias artificiales, libros de todas clases...Y museos monumentales, evidentemente».

6 ŠOLA, T., *art. cit.*, en *Museum*, núm. 153, 1987, págs. 47-48.

7 VEILLARD, J.-Y., en el Informe preparado para el coloquio del ICOFOM, «Museos, territorio e identidad», Londres, 1983.

8 ŠOLA, T., *art. cit.*

9 XVI[a] Conferencia General del ICOM, Programa Preliminar, ICOM'92, Québec, Canadá, del 19 al 26 de septiembre de 1992.

10 Véase *Noticias del ICOM*, especial ICOM'92: «Eliminar barreras», núm. 1, vol 46, 1993.

11 Véase en el cap. IV *Museos, patrimonio y comunidad*.

12 «Editorial» de *Noticias del ICOM*, especial «Colectar hoy para mañana», nº 2, vol. 49, 1996, pág. 1.

13 POULOT, D., «L'avenir du passé. Les musées en movement», en *Le Dêbat*, núm. 12, mayo de 1981, pág. 115.

14 Bajo el título ya citado de *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*, Madrid, Tecnos, 1997.

15 *Op. cit.*, pág. 62.

16 DAVIS, P., *Museums and the Natural Environment. The Role of Natural History Museums in Biological Conservation*, Londres, Leicester University Press, 1996. [La cita es de la pág. 1].

17 Véanse al respecto los números de *Museum*: 149, vol. XXXVIII, 1, 1986; 156, vol. XXXIX, 4, 1987; 162, vol. XLI, 2, 1989; 172, vol. XLIII, 4, 1991.

Bibliografía

I. Fuentes generales

I.1. Bibliografías retrospectivas generales

AMERICAN ASSOCIATION of MUSEUMS HISTORIC SITES COMMITTEE. *An Annotated Bibliography for the Development and Operation of Historic Sites*, Washington, D.C., American Association of Museums, 1982.

Bibibliographie de l'AMC –Association des musées canadiens-CMA Bibliography, Ottawa, AMC-CMA, 1976-1987 y sigs.

Bibliographie muséologique de base, París, Centre de Documentation UNESCO-ICOM, 1986, 42 págs.

Bibliographie muséologique internationale-International Museological Bibliography, Centre de Documentation UNESCO-ICOM, París, desde 1948.

Curator. Publicación trimestral del American Museum of Natural History, New York. (Publ. desde 1958), The American Museum of Natural History. Vol. 25, núm. 4, editado por Thomas D. Nicholson, dic. 1982, 360 págs.; vol. 37, publ. en 1994.

ICOM, International Council of Museums–Conseil International des Musées, *Bibliographie muséologique de base/Basic Museum Bibliography 1986*, París, Centre de Documentation UNESCO-ICOM, col. «Studies and Documents on the Cultural Heritage», núm. 14, 1986, 42, págs.

MUSEUM MANAGEMENT INSTITUTE (MMI), *Annotated Bibliography*, California, The J. Paul Getty Trust, 1986, 22 págs.

Museums and their Operations: A Basic Bibliography, 5ª ed. revisada, compilada y editada por Philip D. Spiess II, Washington D.C., Smithsonian Institution, agosto 1988, 42 págs.

UNESCO. *Guide des Centre Nationaux d'Information Bibliographique*, París, 1953.

I.2. Repertorios y directorios

AA.VV., *Guide SEAT des 7.000 musées et collections en France*, París, Cherce-Midi Éditeur, 1993, 528 págs.

–, *Bases de données et banques d'images*, París, Ministère de l'Education nationale et de la Culture, La Documentation Française, 1993, 192 págs.

Para un repertorio más extenso remitimos a nuestro libro *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, pp. 353-397

AMERICAN ASSOCIATION of MUSEUMS (AAM), *America's Museums: The Belmont Report; A Report to the Federal Council on the Arts and the Humanities by a Special Committee of the American Association of Museums*, Washington. D.C., American Association of Museums, 1969.

–, *The Official Museum Directory 1987*. Skokie, Illinois, National Register Company, 1.227 págs. (Publicación anual, con una lista de más de 6.000 museos de Estados Unidos y Canadá, con breves descripciones y nombres de los miembros de las plantillas.)

AMERICAN ASSOCIATION of ZOOLOGICAL PARKS & AQUARIUMS (AAZPA), *Educators Directory*, Wheeling, West Virginia, AAZPA, 1980. (Compilado y editado por Carlo A. MOSCA y Pat MURPHY.)

–, *Zoological Park & Aquariums Funtamentals*. Karen SAUSMAN (ed.), Weeling, West Virginia, AAZPA, 1982, 335 págs. il. bibl.

–, *Zoological Parks & Aquariums in the Americas 1986-1987*. Lynda BOYD (ed.), Wheeling, West Virginia, AAZPA, 1986, 332 págs.

ASSOCIATION des MUSÉES CANADIENS, *Répertoire des musées canadiens*, Ottawa, AMC-CMA. (1981, 258 págs; 1987, 276 págs.)

BARNAUD, Germaine, *Répertoire des musées et collections publiques de France*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1982, 454 págs.

DIRECTION des MUSÉES de FRANCE, *Nouvelles des musées classés et contrôlés*, París, Direction des Musées de France. (Núm. 8, diciembre 1985, 129 págs.; núm.10, julio 1986, 95 págs., etc.)

HUDSON, Kenneth & Ann NICHOLLS, *The Directory of Museums & Living Displays*, 3ª ed., Nueva York, Stocton Press, 1985, XVII, 1.047 págs.

–, *The Cambridge Guide to the Museums of Britain and Ireland*, Nueva York, Cambridge University Press, 1987, 435 págs.

ICOFOM Stydy Series ISS, International Committee for Museology. [20 vols. publicados desde 1983 en inglés y francés. Vols. 1-19, editados por Vinos Sofka; vol. 20 y reimpresión del conjunto, en 7 tomos, editados por Martin R. Schärer.] ICOFOM, Reimpresión a cargo de Anita Sha, impreso en Hyderabad, India, 1955. [ISS: 1: Methodology of museology and professional-trainning 1. Londres, 1983. 2: Museum – territory – society. New tendences/ new practices 1. Londres, 1983. 3: Methodology of mu-

seology and professional training 2. Museum – territory –society. New Tendences/new practices 3.5: Methodology of museology and professional trining 3.6: Collecting today for tomorrow 1.7: Collecting today for tomorrow 2. ICOFOM. *Symposium «Museum and Community II»*, Stavanger, Noruega, julio 1995. iss 25, ed. por Martin R. Shärer, Vevey, Suiza, 1996.

ICOM, Comité International des Musées des Sciences et Techniques, *Répertoire des Musées des Sciences et Techniques*. II. Version. Praga, Národni Technické Museum, 1980, 390 págs.

Museums of the World, 3ª. ed. revisada, Munich; Nueva York, Londres, París, K. G. Saur, 1981, VIII, 623 págs. (Handbook of International Documentation and Information, vol. 16).

The Museum Directory 1994-1995, Woolstone, Milton Keynes, Reino Unido, The Museum Deveplopment Company Ltd., 1994, 400 págs.

THOMPSON, Claude [y la asistencia de] SMITT, Catherine y PICOT, Nicole, *Les Sources de l'histoire de l'art en France: repertoire des bibliothèques, centres de documentation et resources documentaires en art, architecture et archéologie*, París, Association de bibliothècaires français, La Documentation française, 1994, 300 págs.

TRUESDELL, Bill (ed.), *Directory of Unique Museums*, Phoenix, Arizona, The Oryx Press, 1985, 165 págs.

UNESCO-ICOM Documentation Center, *Directory of Asian Museums*, París, UNESCO, 1985, 259 págs.

WOODHEAD, Peter and Geodffrey STANSFIELD, *Keyguide to Information Sources in Museum Studies*, Londres, Mansell, Londres y Nueva York, 1989 [2ª ed. 1994, 256 págs.].

I.3. Introducción a la museología y al trabajo del museo

AA.VV., *Field Manual for Museums*, Museums and Monuments, vol. XII, París, UNESCO, 1970.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museos y Museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*, Madrid, ed. Universidad Complutense, 1988, 2 vols., 1.318 págs., bibl., il.

–, *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, ed. Istmo, Fundamentos Maior, 1993, 424 págs., bibl., il.

AMBROSE, Timothy y PAINE, Crispin, *Museum Basics*, Londres y Nueva York, ICOM-Routledge, 1993, 319 págs., il., glos.

ARESTIZÁBAL, Irma/PIVA, Antonio, *Musei in transformazione. Prospettive della museologia e della museografia*, Milán, Mazzotta, 1991, 140 págs., il., bibl.

BENOIST, Luc, *Musées et Muséologie*, París, Presses Universitaires de France (PUF, col. «Que sais-je?» 904), 1971, 127 págs.

BURCAW, G. Ellis, *Introduction to Museum Work*, Nashville, The American Association for State and Local History, 2ª ed., 6ª reimpresión, 1990, 209 págs.

COMITÉ INTERNATIONAL pour la MUSÉOLOGIE, «La muséologie –science ou seulment travail pratique du musée?» *MuWoP, museological working papers/DoTraM, documents de travail sur la muséologie*, 1, 1980, 67 págs.

–, «La interdisciplinarité en muséologie», *MuWoP*, 2, 1981, 102 págs.

DAGOGNET, François, *Le musée sans fin*, París, Champ Vallon (col. «Milieux»), 1984, 175 págs.

DE BARY, Marie Odile, DEVALLÉS, André, y WASSERMAN, François (ed.), *Vagues –une anthologie de la nouvelle muséologie*, (2 vols.), Macon, Éditions W. MENES [1972], 1994.

DELOCHE, Bernard, *Museologica: Contradictions et logiques du musée* [Prólogo de André Devallées], París, J. Vrin, 1985, 195 págs.

DÍAZ BALERDI, Iñaki (coord.), *Miscelánea museológica*, Bilbao, Servicio Ed. Universidad del País Vasco, 1994, 298 págs., bibl., il.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1994, 318 págs., il., bibl.

LAPAIRE, Claude, *Petit manuel de muséologie*, Bern, Stuttgart, P. Haupt, 1983, 150 págs., il.

LEON, Aurora, *El museo. Teoría, praxis, utopía*, Madrid, Cátedra, 1978, 378 págs., bibl., il.

LUGLI, Adalgisa, *Museologia*, Milán, Editoriales Jaca Book, Un'Enciclopedia EDO d'orientamento, nº 33, 1992, 109 págs.

Muséologie: Introduction aux études destinées aux éstudiants de l'Ecole International d'Eté de Muséologie, Brno, Universidad de Masaryk, República Checa, 1995.

Muséologie et ethnologie. Textos reunidos bajo la dirección de J. CUISENIER, París, Réunion des Musées Nationaux, 1987, 291 págs.

NICOLAS, Alain, ed., *Nouvelles muséologies*, Marseille, Muséologie nouvelle et experimentation social, 1985, 192 págs., il., bibl.; 1986, 190 págs.

RIVARD, René, *Que le musée s'oeuvre: Vers une nouvelle muséologie: les écomusées et les musées ouverts*, Quebec, octubre 1984, 116 págs.

RIVIÈRE, Georges Henri, *La Muséologie selon...Cours de Muséologie/Textes et témoignages*, París, Dunod-Bordas, 1989, 402 págs., il. Versión en español: *La Museología. Curso de museología/Textos y testimonios*, Madrid, Akal ed., 1993, 533 págs., il., bibl.

THOMSON, John M.A. (ed.), *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*, Londres, Butterworths/The Museums Association, 1984, 533 págs., il. y bibl.

UNESCO. AA.VV., *The organization of Museums. Practical Advice / La organisation des musées. Conseils pratiques*, París, UNESCO, Museums and monuments-IX, 1960, 232 págs., il., bibl.

VERGO, Peter (ed.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989, 230 págs.

WADDELL, Gene, *Collecting, Preserving, Exhibiting. A Theory of Museum Work*, Easley, South Carolina, Southern Historical Press, 1984, 96 págs.

I.4. Formación profesional

AA.VV., *Las tendencias de la museología en Quebec* [bajo la dirección de Michel Côté]. Quebec, Societé des Musées

quèbecois – Musée de la Civilisation, 1992, 127 págs.

–, *1994 International Directory of Training in Conservation of Cultural Property*, Santa Monica, California, International Centre for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) and The Getty Conservation Institute [5ª edición del Directorio], 1994.

–, *Museologia. Il museo nel mundo contemporaneo. Concezione e proposte*. Atti del 2° Convegno Internazionale di Museologia. Florencia, 26-30 maggio 1982. Nápoles, ed. Scientifiche Italiane, 1982. 389 págs., il.

–, *Museos y Museología*, Madrid, Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, XXXVIII (1988), núm. 3, julio-septiembre, Anabad, 342 págs., bibl.

ASSOCIATION des MUSÉES CANADIENS, *Programmes de formation muséologique au Canada*, Ottawa, Association des musées canadiens, 1986, 54 págs.

DONG, Margaret R., *Museum Studies International*, Washington, D.C., Office of Museum Programs, Smithsonian Institution; Leicester, Inglaterra, ICOM, International Commitee for Training of Personnel 1984.

EDSON, Gary (ed.), *International Directory of Museum Training*, Londres, Routledge, Co-Published with International Committee for the Training of Personnel (ICTOP), 1995, 320 págs.

GLASER, Jane R., director, Office of Museum Programs; ANDERSON, Marcia M., Editor y FOGG, Robin, comp., *Museum Studies International*, Washington, D.C., Office of Museum Programs, Smithsonian Institution; Leicester, Inglaterra, ICOM, International Committee for the Training of Personnel, 1988.

ICOM. International Council of Museums/Conseil International des Musées, *Code de déontologie professionnelle*, París, ICOM, 1987.

KAVANAGH, Gaynor, *A Bibliography for History, History Curatorship and Museums*, Leicester, Leicester University-Scolar Press, Museum Studies, 1995, 200 págs.

–, *Museum Provision and Profesionalism*, Londres, Routledge, 1994, 308 págs.

–, *The Museums Profession: Internal and External Relations*, Leicester University Press, 1991.

KNELL, Simon, *A Bibliography of Museum Studies*, Leicester, Leicester University-Scolar Press, Museum Studies, 1994, 320 págs.

LESTER, Joan, *A Code of Ethics for Curators*, Washington, D.C., American Association of Museums, 1983, 5 págs.

MUSÉOLOGIE NOUVELLE et EXPERIMENTATION SOCIALES «L'art contemporain: difussion-animation-formation». *Actas del cursillo de formación superior*, Musée de Saint-Étienne 19, 20 y 21 de septiembre de 1985, Marsella, MNES, 1986, 96 págs.

PEARCE, Susan M. (ed.), *Museum Studies in Material Culture*, Londres, Leicester University Press, 1989, 174 págs., bibl.

RATH, F.L., y O'CONNELL, M.R. (eds.), *A bibliography on historical organization practices*, Nashville (Tennessee), American Association for State and Local History, 6 vols.: vol. 1: *Historic preservation*, 1975; vol 2: *Care and conservation of collections*, 1977; vol. 3: *Interpretation*, 1978; vol. 4: *Documentation of collections*, 1979; vol. 5: *Administration*, 1980; vol. 6: *Research*, 1984.

SCHLERETH, Thomas J. (ed.), *Material Culture Studies in America*, Nashville, American Association for State and Local History, 1982.

TRUDEL, Jean, *Formation et perfectionnement en muséologie*, Montreal, Societé des musées Quebecois, julio 1983,130 págs. il.

UNIVERSITY of TORONTO, *Guide to MSL 1000Y. Introduction to Museum Studies*, Toronto, University of Toronto, Museum Studies Program, septiembre 1982.

I.5. Diccionarios

ICOM. International Committee for Documentation (CIDOC), *Diccionarium Museologicum. Dictionary of Museology*, Budapest, Hungarian Esperanto Association, 1986, 774 págs.

MUSÉES NATIONAUX du CANADA. Réseau canadien d'information sur le patrimoine. *Dicctionaire de données des sciences humaines du Réseau canadien d'information sur le patrimoine*. Dossier núm. 4, Ottawa, octubre 1985, 233 págs. Dossier núm. 5, 207 págs.

II. Historia y concepto de los museos

II.1. Colecciones y coleccionistas

BELK, Russell W., *Colecting in a Consumer Society*, Londres, Routledge, 1995, 224 págs.

CASSAR, M. (ed.), *Museum Collections in Industrial Buildings: A Selection & Adaptation Guide*, Londres, Museum and Galleries Commission, 1996.

Collections, passion, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1982, 280 págs.

EZRATY, Harry A., *How To Colect and Protect Works of Art. An Art Collector's Primer*, Stensville, Maryland, Omni Arts, 1988, 117 págs., il., bibl.

GRAMPP, William D., *Pricing the Priceless*, Basic Book, Inc., 1989. Versión en español: *Arte, inversión y mecenazgo*, Barcelona, Ariel, 1991, 255 págs.

HESS, John L., *The Grand Acquisitors*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1974, 178 págs., il.

HOLST, N. von, *Creators, Collectors & Connoiseurs: the Anathomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, 1967.

IRVING, Clifford, *Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greast Forger of Our Time*, Nueva York, McGraw Hill-Books Company, 1969, 243 págs., il.

JACOBSON, Marjory, *Art for Work. The New Renaissance in Corporatee Collecting*, Boston, Massachussets, Harvard Business School Press, 1993, 224 págs., il., bibl.

KNELL, Simon (ed.), *Care of Collections*, Londres, Routledge, 1994, 274 págs., il.

MARÍN-MEDINA, José, *Grandes coleccionistas. Siglos XIX y XX*, Madrid, Edarcón, 1988, 124 págs.,bibl., il.

–, *Grandes marchantes. Siglos XVIII, XIX y XX*, Madrid, Edar-

ción, 1988, 85 págs., bibl., il.
MORÁN, Miguel, y CHECA, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, 306 págs.
PEARCE, Susan M., *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londres, Routledge, 1995, 304 págs.
POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. París, Venisse: XVI^e-XVIII^e siècle*, París, Éditions Gallimard, col. «Bibliothèque des histoires», 1987, 367 págs.

II.2. Historia de los museos

AA.VV. *Los grandes museos históricos*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1995, 322 págs., il.
–, *The History of Museums* (con una nueva introducción de Susan M. PEARCE), 8 vols., Londres, Major Routledge, 1996.
ALEXANDER, Edward P., *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, Nashville, American Association for State and Local History, 1979.
AVELLANOSA, Teresa, y de FRANCISCO, Carmen, *Guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, Guías Espasa, 1995, 659 págs., il.
BAZIN, Germain, *Le temps des musées*, Liège & Bruxelles, Desoer, S. A., 1967, 302 págs. [*El tiempo de los museos*, Barcelona, Daimon, 1969, 302 págs., il.]
BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1995, 320 págs., il.
BINNI, L.-PINNA, G., *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi*, Milano, Garzanti Editore [1980], 1989, 249 págs.
BOLA—OS, María, Historia de los museos en España, Gijón, Trea, 1997, 486 págs., bibl, il.
DICKSON, Lovat, *The Museum Makers, The Story of the Royal Ontario Museum*, Toronto, ROM, 1986, 256 págs., il.
ESCALADA, Natalia (ed.), *Grandes museos del mundo*, Madrid, Unidad Ed., diario *El Mundo*, 1991. (52 fascículos sobre 34 museos, 632 págs., il.)
GAYA NU—O, J. Antonio, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª. ed., 1969.
–, *La España de los museos*, San Sebastián, Editora Nacional, D.G. de Promoción del Turismo, 1970, 305 págs., il. (texto en español, inglés, francés y alemán).
HUDSON, Kenneth, *Museums of influence: Pioners of the last 200 years*, Cambridge Univ. Press, Inglaterra, 1987, 220 págs. il.
IMPEY, Oliver, y MACGREGOR, Arthur, *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in the 16th and 17th Century Europe*, Oxford, Clarendon Press (1985), Nueva York, Oxford University Press, 1986.
KAVANAGH, Gaynor, *Museums & The First Worl War: A Social History*, Leicester University Press, 1994, 210 págs.
LUBAR, S. y KINGERY, W.D. (eds.), *History from Things: Essays on Material Culture*, Washington D.C., Smithsonian Institute, 1993.
POULOT, Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, París. Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Ministère de l'Enseignement Superieur et la Recherche, 1994, 182 págs.
ROCAMORA, Carmen, *Veinte museos de arte contemporáneo del mundo*, Valencia, Espiral de las Artes, 1995, 314 págs., il.
ROMERO de TEJADA, Pilar, *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, 79 págs., il., bibl.
SANZ-PASTOR FERNÁNDEZ de PIÉROLA, Consuelo, *Museos y colecciones de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, (1969, 1972, 1980, 1986), 1990, 780 págs., bil., legisl., índices analíticos.

II.3. Concepto y organización del museo

AA.VV., *Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deustschland und Berlin (West)*, Bonn-Bad Godesberg, 1974, 208 págs.
ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, «Museos vienen de Musas», en *Tekné. Revista de Arte*, Madrid, Universidad Complutense – ed. Encuentro, núm. 2, 1986 –1, págs. 97-106.
BOYLAN, P. (ed.) *Why Museums?*, Londres, Routledge, 1997.
CABALLERO ZOREDA, Luis, *Funciones, Organización y Servicios de un Museo. El Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, Madrid Biblioteca Profesional de Anabad Estudios, 1982, 205 págs.
CONQUET, André, *Des musées pour quoi faire? Conservatoires du passé ou tremplins pour l'avenir*, Éditions du Centurion, 1981.
CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins* [con fotografías de Louise LAVER), Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993, 1995, 348 págs., il.
DAVIS, Peter, *Museums and the Natural Environment*, Leicester University Press, 1996.
Découvrir les écomusées, Catálogo de exposición redactado por F. HUBERT, H. JOUBEAU y J.Y. VEILLARD, Rennes, Musée de Bretagne, 1983, 47 págs., il. *Faire un musée: Comment conduire une opération muséographique*, París, Documentation française, 1986, 103 págs.
HEUMANN Gurian, E. (ed.) *Institutional Trauma: Major Change in Museums & Its Effect on Staff*, Washington D.C., American Association of Museums, 1995.
HUDSON, Kenneth, *Museums for the 1980s: a survey of world trends*, Prefacio de G. Hernri RIVIÈRE, Londres/París; Macmillan/UNESCO, 1975, 198 págs, il.
KLEIHUES, J.P., *The Museum Projects*, Nueva York, Rizzoli, 1989.
MACDONALD, S. y FYFE, G. (eds.), *Theorizing Museums: Representing Identity & Diversity in a Changing World*, Londres-Oxford, Blacwell Publishers, 1996.
MILES, Roger (ed.), *Towards the Museum of the Future*, New European Perspectives, Londres, Routledge, 1994, 240 págs.
NIETO GALLO, Gratiniano, *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*, Madrid, Biblioteca Profesional de Anaba Estudios, 1973, 208 págs.

II.4. Tipologías de museos

AA.VV., *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Madrid, Tusquets ed., 1993, 232 págs.

–, *Planning Science Museums for the New Europe. Proceedings of a Seminar held at the Národní Technické Muzeum, Praga.* [Actas del seminario organizado por el museo, compiladas por James BRADBURNE e Ivo JANOUSEK], Praga, UNESCO-Narodní Technické Muzeum, 1993, 104 págs.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, «Museos de arte contemporáneo. Los trabajos de Sísifo», en *Letra Internacional*, Madrid, núms. 15/16, otoño-invierno 1989, especial «Ideas para un museo», págs. 67-72.

–, «Museos y Centros de Arte», en *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, Madrid, núms. 95/96, sep.-oct. 1993, «Especial Centros de Arte Contemporáneo en España», págs. 18-23.

ANDERSON, Jay, *Time Machines: The World of Living History*, Nashville, Tenn., American Association for State and Local History, 1984, 217 págs., il.

–, *The Living History Sourcebook*, Nashville, Tenn., American Association for State and Local History, 1985, 469 págs., il.

BANNERMAN, Carol (ed.), *Exploring Science; A Guide to Contemporary Science and Technology Museums*, Washington, D.C., Association of Science-Technology Centers, 1980, 72 págs., il.

BARR J.R., Alfred H., *Defining Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1986. [*La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1989, 362 págs., il., bibl.]

BRONSON, A.A., y GALE, Peggy (eds.), *Museums by artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, 287 págs. il.

DANILOV, Victor J., *Science and Technology Centers*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1982, 355 págs., il., bibl.

DUNCAN, Carol, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Londres, Routledge, 1995, 224 págs., il.

GALE, Ian, y BRYANT, Richard, *Living Museums: A Place to Work*, Londres, Routledge, 1995, 288 págs.

GOODHEW, E., *Museums & Technology*, Londres, South Eastern Museum Services, 1995.

HINSLEY, Curtis, J. Jr., *Savages and Scientists: The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology, 1846-1910*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1980, 319 págs., il.

HUDSON, Kenneth, y NICHOLLS, Ann, *The directory of Museums*, Londres, Macmillan, 1975, 210 págs., il.

JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO de ALBORNOZ, María Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo xx*, Madrid, Alianza Forma, 1989, 299 págs., apéndice documental.

MACGREGOR, Arthur, ed., *Tradescant's Rarities: Essays on the Founding of the Asmolean Museum 1683 with a Catalogue of the Surviving Early Collections*, Ashmolean Museum, Oxford University, Clarendon Press, 1983, 374 págs., il.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, 80 págs., il.

SCIENCE MUSEUM, *Museum Collecting Policies in Modern Science & Technology*, Londres, Science Museum, 1991.

SEARING, Helen, *New American Art Museums*, Nueva York, Publicado en asociación con el Whitney Museum of American Art, 1982, 244 págs., bibl.

SIMPSON, Moira, *Museums in the Post-Colonial Era*, Londres, Routledge, 1995, 192 págs.

TARRANT, Naomi, *The Development of Costume*, Londres, Routledge, 1993, 208 págs.

WILSON, David M., *The British Museum. Purpose and politics*, Londres, Publicado por Trustees of the British Museum by British Museum Publications, 1989, 126 págs.

II.5. Rol de los museos

AMERICAN ASSOCIATION of MUSEUMS, *Museums for a New Century. A Report of the Commission on Museums for a New Century, Washington D.C.*, AAM, 1984, 144 págs., il.

AMES, Michael M., *Museums, the Public and Anthropology*, L.P. Vidyarthi, ed. Ranchi: Department of Anthropology, Ranchi University, Ranchi Anthropology Series/Vancouver, University of British Columbia Press, 1986, 102 págs., bibl.

BONIFACE, Priscilla, y FOWLER, Peter, *Heritage and Tourism in «The Global Village»*, Londres, Routledge, 1993, 200 págs., il.

BOYLAN, Patrick J. (ed.), *Museums 200. Politics, people, professionals and profit*, Londres, Routledge, 1992, 203 págs.

DANILOV, Victor J. (ed.), *Towards the Year 2000: International Perspectives on Museums of Science and Technology* Washington, D.C., Association of Science-Technology Centers, 1981, 88 págs., il.

FOWLER, Peter, *The Past in Contemporary Society: Then, Now*, Londres, Routledge, 1992, 208 págs., il.

GLASER, Jane R., y ZENETU, Artemis, *Gender Perspectives: Essays on Women in Museums*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1994, XXV + 161 págs.

GLUSBERG, Jorge, *Cool Museums and Hot Museums: Toward a Museological Criticism*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1980, 78 págs., dibujos de Luis Benedit; *Museos fríos y calientes*, Buenos Aires, Empresa Nacional de Telecomunicaciones, Complejo Cultural Museo de Telecomunicaciones, serie arte y comunicación, 1983, 38 págs.

HAINARD, Jacques, y KAEHR, eds., *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1985, 166 págs., il.

HALL, Patricia y SEEMAN, Charlie (eds.), *Folklife & Museums (Selected Readings)*, Nashville, Tenn., American Association for State and Local History, 1987, 194 págs., il.

HUYSSEN, Andreas, *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*, Londres, Routledge, 1995, 280 págs.

ICOM. *Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain. Le rôle éducatif et culturel des musées*. Actes de la neuvième Conférence Général de l'ICOM, París, ICOM, 1972, 195 págs. il.

–, *The World's Heritage. The Museum's Responsabilities*, Actas de la 12ª Conferencia General y 13ª Asamblea Ge-

neral del ICOM, México, 1980, París, ICOM, 1981, 188 págs.
–, *Musées et avenir du patrimoine: état d'urgence*, Actas de la 14ª Conferencia general y de la 15ª Asamblea general del Consejo internacional de los museos. Buenos Aires, 26 octobre-4 novembre 1986, París ICOM, 1989, 114 págs.
KARP, Ivan, y LAVINE, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1991, 468 págs., il.
MONREAL, Luis, y TORRE, Marta de la, *Museums: An Investment for Development*, París, ICOM, 1982, 86 págs.
MORLEY, Grace, *Museums Today*, Baroda, Department of Museology / Faculty of Fine Arts/Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1981, 170, págs.
PEARCE, Susan M., *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1992, 292 págs., il., bibl.
PHILLIPS, Charles, y HOGAN, Patricia, *A Culture at Risk: Who Cares for America's Heritage?*, Nashville, Tenn., AASLH, 1985, 95 págs.
SANDAK, Cass R., *Museums: What They Are and How They Work*, Nueva York, Franklin Watts, 1981, 66 págs., il.
SCHLERETH, Thomas J., *Cultural History & Material Culture. Everuday Life, Landscapes, Museums*, Charlottersville y Londres, University Press of Virginia, 1992, 440 págs., il.
SHERMAN, Daniel J., y ROGOFF, Irit (eds.), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, Londres, Routledge, 1994, 301 págs., il.
STOCKING, George W., Jr. (ed.), *Objects and Others*, Essays on Museum and Material Culture, History of Anthropologie, vol. 3, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985, 258 págs., il.
STONE, Peter G., y MOLYNEAUX, Brian L. (eds.), *The presented Past (One World Archaeology: Volume 25)*, Londres, Routledge, 1994, 512 págs., il.
TRESSEL, George W., «A museum is to Touch», extraído de *Yearbook of Science and the Future*, Chicago, Ill., Encyclopaedia Britanica, Inc., 1984, 19 págs., il.
YUDHISHTIR, Raj Isar, *Why the Past? The Challenge to Our Cultural Heritage*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1986, 252 págs., il.

II.6. Arquitectura de museos

ALOI, Roberto, *Musei: Architettura, Tecnica*, Milán, Ulrico Hoepli, 1962.
ALLEGRET, Laurence, *Musées*, Milán-París, Éditions du Moniteur, 1987, 118 págs., il., bibl.; *Musées*, tome 2, Milán-Paris, Éditions du Moniteur, 1992, 120 págs., il., bibl.
BASSO PAREESUT Luca (ed.), *I luoghi del museo*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
BRAWNE, Michael von, *Das Neue Museum und Seine Enrichtung*, HAJE, 1986.
–, *The New Museum: Architecture and Display*, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1965; The Architectural Press, Londres, 1965.
BROWN, Catherine R., Williams B. FLEISSIG, y R. MORRISH, *Building for the Planning and Design of Cultural Facilities*, Santa Fe, Nuevo México, Western States Arts Foundation, 1984, 260 págs., il.
COLEMAN, Laurence Vail, *Museum Buildings*, Volumen Uno, A Planning Study, The American Association of Museums, Washington, D.C., 1950, 298 págs., il.
COOLIDGE, John, *Patrons and Architects: Design Art Museums In the Twentieth Century*, Fort Worth, Texas, 1989.
DAGONET, François, *Le Musée sans fin*, Seyssel, Éditions du Champs-Vallon, col. «Milieu», 1984, 175 págs., il.
DARRAGH, Joana y SNYDER, James S., *Museum Design. Planning and Building for Art*, Nueva York, Oxford University Press en asociación con The American Federation of Arts y el National Endowment for the Arts, 1993, 319 págs., il., apéndices, bibl.
DAVEY, Peter (ed.), *The Architectural Review-Book of the Museums and Galleries*, Architectural Press, 1986.
DELOCHE, B., *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, París, La Documentation Française, 1983.
FLAGGE, Ingeborg (ed.), *Museums Architektur*, Hamburg, Christians, 1985.
FRIEBE, Wolfgang, *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig, GDR, Edition Leipzig, 1985, 224 págs., il., bibl.
HANNELORE, Schubert, *Moderner Museums BAU, Deutschland, Österreich, Shweiz*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Austalt, 1986.
ICOM, *Museum*, París, UNESCO, dedicado a *La arquitectura museística: más allá del «templo» y... más allá*, nº 164, vol. 41, nº 4, 1989.
KLOTZ, Heinrich, *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Deutscher Architektur Museum, Frankfurt, 1985; *New Museum Buildings in The Federal Republic of Germany*, Nueva York, Rizzoli, 1985.
– / KRASE, Waltraud, *New Museums in the Federal Republic of Germany/Neuemuse-seumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Londres, Academy Editions, 1986.
LEVIN, Michael D., *The Modern Museum, Temple or Showroom*, Jerusalém-Tel-aviv, 1983, Dvir Publishing House, 200 págs., il., bibl.
MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, 342 págs., il. bibl. [Ver especialmente «El museo como monumento», págs. 221-230].
MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio (ed.), *Museum Architecture in Frankfurt 1980-1990*, Munich, Prestel, 1990, 200 págs., il., bibl., apéndices.
MATTHEWS, Geoff, *Museum and Art Galleries. A Design and Development Guide*, Oxford, Butterworth Architecture, 1991, 112 págs., il., apéndices, bibl., glosario.
MINISSI, Franco, *Il museo negli anni'80*, Roma, Edizioni Kappa, Linne Evolutive, 1983, 153 págs., il.
–, y RANELUCCI, Sandro, *Museografia. Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti*, Università degli studi di Roma «La Sapienza», Roma, Bonsignori Editore, 1992, 349 págs., il.
MONTANER, Josep M., *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona, G. Gili, 1990, 192 págs., il., bibl.

–, *Museos para el nuevo siglo/Museums for the New Century*, Barcelona, G. Gili, 1995, 192 págs., il., bibl.
–, y OLIVERAS, Jordi, *Los museos de la última generación/ The museums of the last generation*, Barcelona, G. Gili, S.A., 1986; Londres, Academy Editions, 1986; Nueva York, St. Martin's Press, 1986; Stuttgart/Zurich, Karl Kramer Verlag, 1986; Milán, Hoepli, 1986. 144 págs., il., bibl.

NUVOLARI, Francesco, y PARAN, Vicenzo (eds.), *Archeologia, Museo, Architettura*, Venecia, Arsenale Editrice, 1987.

PEVSNER, Nikolaus, *A History of Building Types*, Pinceton, New Jersey, Princeton University Press, 1976. Versión en español: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, G. Gili, 1979.

PIVA, Antonio, *La costruzione del Museo Contemporaneo*, Milán, Jaca Book Spa, 1983.
–, *Lo Spazio del Museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Venecia, Saggi Marsilio, 1993, 165 págs., il., bibl.

RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte. Los espacios expositivos*, Madrid, Sílex, 1994, 428 págs., il., bibl.

ROBILLARD, David A., *Public Space Design in Museums*, Milwaukee, Wis., Center for Architecture and Urban Planning Research, University of Wisconsin-Milwaukee, 1984, 67 págs., il., bibl.

SCHUBERT, Hannelore, *Moderner Museumbau (Deutschland, Österreich, Schweiz)*, Stuttgart, Deutsche Verlag-Austalt, 1986.

STEELE, James, *Museum Builders*, Londres, Academy Grup Ltd., 1994, 264 págs., il., bibl.

STEPHENS, Suzanne (ed.), *Building the New Museum*, Nueva York, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press, 1986, 96 págs., il.

STRIKE, James, *Architecture in Conservation. Managing Development at Historic Sites*, Londres, Routledge, 1994, 224 págs.

THOMSON, Garry, *The Museum Environment*, Londres, Butterworths, [1978, 2ª ed., 1986, 293 págs., il., bibl.], 3ª ed., 1994.

II.7. Etica profesional. Legislación de museos y patrimonio

AA.VV., *La libre circulation des collectiones d'objects d'art/The free circulation of Art Collections*, París, La Bibliothêque des Arts, 1993, 237 págs. [Etudes in droit de l'art/Studies in Art Law, vol. 3,].
–, *L'expertise dans la vente d'objects dárt. Aspects juridiques et pratiques*. París, La Bibliothêque des Arts, 1992, 163 págs. [Etudes in droit de l'art/Studies in Art Law, vol. 1].

Ali-Aba Course of Study: Legal Problems of Museum Administration, Copatrocinado por The Smithsonian Institution con la cooperación de la American Association of Museums, Filadelfia, The American Law Institute, 1987, 488 págs.

AMERICAN ASSOCIATION of MUSEUMS, *Small Museums & Accreditation*, Washington D.C., AAM, 1983, 27 págs., il.

AMERICAN ASSOCIATION of MUSEUMS COMMITTEE on ETHICS, *Museum Ethics*, Washington D.C., American Association of Museums, 1978, 31 págs. *Code of Ethics for Museums*, 2ª ed., 1994.

ARANZADI, *Repertorio cronológico de legislación* (España), Pamplona, Aranzadi, a partir de 1936.

ASSOCIATION CANADIENNE des RESTAURATEURS PROFESSIONNELS, *Code de déontologie et guide du practicien*, Ottawa, IIC-GC y ACRP, 1986, 36 págs. (tb. en inglés)

ASSOCIATION of ART MUSEUM DIRECTORS, *Professional Practices in Art Museums*, Nueva York, (1971), ed. revisada, AAM, 1981, 30 págs.

BATOR, Paul M., *The International Trade in Art*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1981, 108 págs.

EDSON, Gary, y DEAN, David, *Handbook for Museums*, Londres, Routledge, 1994, 296 págs., bibl., il.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier, *Legislación sobre patrimonio histórico*, edición preparada por, Madrid, ed. Tecnos, 1987.

GUTIÉRREZ VOCÉN, Javier, *Manual legal del arte. La propiedad intelectual explicada a los artistas plásticos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, 157 págs., bibl.

ICOM. International Council of Museums/Conseil International des Musées, *Statuts. Code de déontologie professionnelle*, París, ICOM, 1987, 28 págs.

Ley del Patrimonio Artístico Español (Ley 13/1985, de 25 de junio, B.O.E. de 29 de junio de 1985). Desarrollo parcial de la Ley: Real Decreto nº 111/1986, de 10 de enero.

NIETO GALLO, Gratiniano, *Política de principios para la protección de las antiguas ciudades españolas*, Madrid, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1964.

O'KEEFE, P.J. y PROTT, L.V., *Law & The Cultural Heritage*, 5 vols.: vol. 1: *Discovery & Excavation* (1984). vol. 2: *Creation & Preservation*. vol. 3: *Movement*. vol. 5: *Principles*. Londres, Butterworth.

Patrimonio artístico, archivos y museos, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1978, 1.144 págs.

PHELAN, Marilyn E., *Museums and the Law*, Nashville, American Association for State and Local History, 1982.
–, *Museum Law: A Guide for Officers, Directors & Counsel*, Illinois, Kalos Kapp Press, 1994.

QUERRIEN, Max, *Pour une nouvelle politique du patrimoine. Rapport au Ministre de la Culture*, París, La Documentation française, 1982, 138 págs.

WEIL, Stephen E., *Beauty and the Beasts. On Museums, art, the law, and the Market*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1983, 256 págs.

III. Funciones de los museos

III.1. Registro, catalogación, documentación

AA.VV., *Normalización documental de museos. Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, 560 págs., il., bibl.

CHENHALL, Robert G., *Museum Cataloguing in the Computer Age*, Nashville, American Association for State and Local History, 1975.
–, *Nomenclature for Museum Cataloguin: A System for Classifying Man-Made Objects*, Nashville, American Association for State and Local History, 1978.

Computers and Their Potential Applications in Museums, New York, Arno Press, 1968.

DAGOGNET, François, *Mémoire pour l'avenir: Vers une méthodologie de l'informatique*, París, J. Vrin, 1979, 199 págs.

DUDLEY, Dorothy H., BEZOLD WILKINSON, Irma y otros, *Museum Registration Methods*, [1958, 1968, 1979], Washington, D.C., American Association of Museums, 1979, 2ª imp., 1981, 3ª imp., 1989, 437 págs., il., glosario.

HOLM, S. A., *Facts & Artefacts: How To Document A Museum Collection*, Cambridge, MDA, 1991.

ICOM CIDOC, *Cahiers d'étude/Study Series. Comité international de l'ICOM pour la documentation (CIDOC)*, núm. 3, París, ICOM, 1996.

LIGHT, R.B.; ROBERTS, D.A., y STEWARD, J.D. (eds.), *Museum Documentation Association, Museum Documentation Systems. Developments and Application*, Londres, Butterworths, 1986, 332 págs., il., bibl.

Museum collections and computers, Informe de ASC Surrey, recogido por L. SARASAU y A.M. NEUNER, Lawrence KS, Association of Systematics Collections, 1983.

MUSEUM DOCUMENTATION ASSOCIATION, *Sharing The Information Resources of Museums* [Procedings de la III International Conference of the Museum Documentation Association, 1989], MDA, Cambridge, Inglaterra, 1992.

Destacan estas otras publicaciones de la MDA:

–, *Staff Development & Training: Meeting The Needs of Museum Documentation* [Procedings de la IV International Conference, 1990], 1993.

–, *European Museum Documentation Strategies & Standards*, Cambridge, 1993.

–, *Guidelines for Constructing a Museum Object Name Thesaurus*, 1993.

–, *MDA Museum Codes*, 1993.

–, *Museum and Interactive Multimedia*, 1993.

–, *Spectrum: The UK Museum Documentation Standard*, 1994.

–, *Spectrum: Essentials*, 1994.

–, *The MDA Data Standard*, 1991.

–, *Practical Museum Documentation*, 2ª ed., 1981.

NYSTROM, Bengt, y GEDRENIUS, G., *Spread the Responsability for Museum ocumentation*, A programme for contemporary documentation at Sweden museums of cultural history, Estocolmo, Nordiska Museet/Samdok/National Council for Cultural Affairs, 1982, 48 págs.

PORTA, Eduard; MONTSERRAT, Rosa M. y MORRAL, Eulàlia, *Sistema de Documentación para Museos*, Barcelona, ICOM/Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1982, 84 págs., il.

ROBERTS, D.A., LIGHT, R.B., y STEWART (eds.), *Planning the Documentation of Museums Collections*, Duxford, Cambridge, The Museum Association, 1985, 568 págs.

WILLIAMS, David W., *A Guide to Museum Computing*, Hashville, Tenn. The American Association for State and Local History, 1987, 181 págs., glosario, bibl.

III.2. Exposición: concepto, diseño, presentación y montaje

AA.VV., *Museums & Amusement Parks, Display Designs in Japan 1980-1990*, vol. 4, Japón, Rikuyo-sha Publishing, Inc., 1992, 254 págs., il., bilingüe japonés-inglés.

–, *Lighting of Art Galleries and Museums*, Chartered Institute of Building Services, 1980.

ALWOOD, John, y MONTGOMERY, Bryan, *Exhibition, Planning and Design*. A Guide for Exhibitors, Designers and Contractors, Londres, B.T. Batsford Ltd., 1989, 175 págs., il., glos.

AMES, K.L. y otros (eds.), *Ideas & Images: Developing Interpretative History Exhibits*, Nashville Alta Mira/American Association for the State and Local History, 1992.

BELCHER, Michael, *Exhibitions in Museums*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1991, 230 págs., il., bibl. [Versión en español: *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1994, 277 págs.].

BLAIS, A. (ed.), *Text in The Exhibition Medium*, Quebec, La Societé de Musées Quebecois, 1995.

BRAWNE, Michael, *The Museum Interior. Temporary and Permanent Display Techniques*, Londres, Thames and Hudson; Nueva York, Architectural Book Publ. Co., 1982.

CRANE, R., *How To Built & Keep It Working*, Michigan, Ann Arbor Hands-On Museum, 1995.

DAVALLON, Jean, *Claquemurer pour ainsi dir tout l'univers: la mise en exposition*. Textos reunidos bajo la dirección de..., París, Centre G. Pompidou, Centre de Création Industriel, 1986, 279 págs.

DEAN, David, *Museum Exhibition. Theory and Practice*, Londres, Routledge, 1994, 177, págs., il., bibl., glos.

EDMAN, P.K., *Tactile Graphics*, New York, American Foundation for the Blind, 1992.

FULLER, Robert L., «Control of Deteriorating Effects of Light on Museum Objects: Heating Effects of Illumination by Incandescent Lamps», en *Museum News*, Technical Supplement, mayo 1968, vol. 46, núm. 9., págs. 39-47.

GARCÍA BLANCO, Ángela, *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 1998.

GROUP for EDUCATION in MUSEUMS, *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, Londres yd Norwich, HMSO Books, 1996, 220 págs., il.

ILLUMINATING ENGINEERING SOCIETY, *Lighting of Art Galleries and Museums*, Londres, IES Technical Report, núm. 14, 1970.

KARP, I. y LAVINE, S. (eds.), *Exhibiting Cultures:The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington D.C., Smithsonian Institute Press, 1990.

KLEIN, Larry, *Exhibits: Planning and Design*, Nueva York, Madison Square Press, 1986, 252 págs., il., bibl.

KONIKOW, Robert B., *Exhibit Design. The Graphics of Trade Show Communication*, Nueva York, PBC International, 1984, 255 págs., il., apéndices.

–, *Design in Motion Exhibits*, Nueva York, PBC International, 1989, 184 págs., il.

–, *Exhibit Design 3*, Nueva York, PBC International, 1990. 215 págs., il.

–, *Exhibit Design 4*, Nueva York, PBC International, 1990,

248 págs., il.
–, *Exhibit Design 5*, Nueva York, PBC International, 1992, 235 págs., il.
LYOTARD, Jean-François, *Les Immateriaux: Album et Inventaire*, Catálogo de exposición. París, Centre N. Georges Pompidou/CCI, 1985, vol. 1 (album), 64 págs., il; vol. 2 (Inventaire), 71 hojas, il.
MILES, R. S., y otros, *The Design of Educational Exhibits*, Winchester, Mass., Allen and Uwin International, 1982, 198 págs.
NAIRNE, Sandy, FERGUSON, Bruce, y GREENBERG, Reesa (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1995, 320 págs., il.
NEAL, Arminta, *Exhibits for the Small Museum: A Handbook*, Nash ville, American Association for State and Local History, 1976
–, *Help! For Small Museum. A Handbook of Exhibit Ideas and Methods*, Boulder, Pruett Press, 1969.
NELSON, George, *Display*, Nueva York. Whitney Publications, Inc. [1953], 2ª imp., 1956, 189 págs., il., apéndices.
PAOLINI, Giulio, *Giulio Paolini, Figures (Intentions)/Images (Index)*, Maubant, Jean-Louis; Paolini, Giulio, Lyon, Le Nouveau Musée, 1983, vol. 1, 93 págs., il.
REEVE, James K., *The Art of Showing Art*, Tulsa [1986], Council Oak Publishing, Inc., 1992, 134 págs., il., glosario, apéndices.
ROMERO de TEJADA, Pilar, «Las exposiciones temporales en la vida del museo. La visión desde el museo», en *Coloquios galegos de museos*, Santiago de Compostela, Consello Galego de Museos, 1992, págs. 78-93, il.
ROUARD-SNOWMAN, M., *Museum Graphics*, London, Thames and Hudson, 1992.
SERREL, Beverly, *Making Exhibit Labels*, Nashville, Tenn., American Association for State and Local History, 1983, 128 págs., il.
–, *Exhibit Labels: An Interpretative Approach*, California, Alta Mira Press, 1996.
SHIELE, Bernard, PERRATON, Charles, y BOUCHER, Louise, *Ciel, une expo!: Approche de l'exposition scientifique*, París, Expomédia (col. «Cahiers», 3), 1987, 222 págs.
SIXSMITH, Mike, *Touring Exhibitions. The Touring Exhibition Group's Manual of Good Practice*, Londres, Butterworth-Heineman, 1995, 256 págs.
TURNER, J., *Lighting: An Introduction to Light, Lighting & Light Use*, Londres, Bastford, 1994.
UNESCO. AA.VV., *Manual of travelling exhibitions*, Museums and monuments-V, París, UNESCO, 1953, 112 págs., diagr., il.
–, *Temporary and Travelling Exhibitions*, Museums and Monuments-X, París, UNESCO, 1963, 123 págs., il.
VELARDE, Giles, *Designing Exhibitions. The Principles and Process of Contemporary Show Space Design*, Nueva York, Whitney Library of Design, 1988, 192 págs., il., glosario, bibl.
VERHAAR, Jan y MEETER, Han, *Project Model Exhibitions*, Amsterdamse, Hogeschool voor de Kunsten, Reinwardt Academie, Faculteit Museologie. [Cuaderno de estudio]. La Haya, Orion, 1989, 102 págs., il., apéndices.
VERON, Eliseo, y LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps, le sens*, París, Bibliothèque Publique d'information, Centre G. Pompidou, 220 págs.
WITTEBORG, Lothar P., *Good Show! A Practical Guide for Temporary Exhibitions*, Washington, D.C., Smithsonian Inst. Travelling Exhibitions Services, 1982, 180 págs.
ZUNZUNEGUI, Santos, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990, 131 págs.

III.3. Preservación y conservación

AATA, *Art and Archaeology Technical Abstracts*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute en asociación con el International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), Londres.
AA.VV., *Analyses et conservation d'oeuvres dárt monumentales*, Lausanne (Suiza), EPFL, Dép. des Matériaux, Laboratoire de Conservation de la Pierre, 1994, 152 págs.
–, *La conservación en excavaciones arqueológicas* [edición preparada por N. P. Stanley Price], ICCROM, Roma, 1984. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, 162 págs., il., bibl.
–, *La cultura de la conservación*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, 183 págs.
–, *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*, Madrid, Fundación Argentaria – Visor (Distribuciones, S.A.), 1995, 142 págs.
–, *The Conservation of Cultural Property*, Museums and Monuments, vol. XI, París, UNESCO, 1968.
BACHMAN, Konstanze (ed.), *Conservation Concerns. A Guide for Collectors and Curators*, Washington D.C., Smithsonian Inst. Press, 1992, 149 págs., il., apénd. temát.
BALDER, J.J., *The Discoloration of Colored Objects under the Influence of Daylight, Incandescent Lamplight, and Fluorescent Lamplight*, Leiden, De Musemdag (Netherlands Museums Association), 1971.
BERDUCOU, Marie Cl., *La conservationen archéologie. Méthodes et pratique de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*, París, Masson, 1990.
BRILL, Thomas B., *Light. Its Interation with Art and Antiquities*, Nueva York y Londres, Plenum Press, 1980.
BUTCHER-YOUGHANS, Sherry, *Historic House Museums. A practical handbook for their care, preservation, & management*, Oxford University Press, 1993, 269 págs., il., apéndices, referencias.
CALVO, Ana, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, 256 págs., bibl., il.
CASAL LOPEZ-VALEIRAS, José M., «Iluminación y conservación de los cuadros», en *Informes de la construcción*, Madrid, mayo-junio de 1988, págs. 17-46, il., bibl.
–, «La luz como agente degradante en el museo», en *Electra*, Madrid, núms. 29-30, 1988, págs. 3-33, il., bibl.
CASSAR, May, *Environmental management: guidelines for museums and galleries*, Londres, Routledge the Museums and Galleries Commision, 1994.
CLAPP, Anne F., *Curatorial Care of Works of Art on Paper*,

Oberlin, Intermuseum Laboratory, ed. revis., 1973.

Collections Care: A Basic Reference Shelflist, Based on the Collections Care Information Service, a project of the National Institute for the Conservation of Cultural Property, Washington D.C., 1991, 183 págs.

DAVIS, Peter, *Museums & The Natural Environment: The Role Of Natural History Museums in Biological Conservation*, Leicester University Press, 1996, 286 págs., bibl., il.

DOLLOFF, Francis W., y PERKINSON, Roy L., *How to Care for Works of Art on Paper*, Boston, Museum of Fine Arts, 1971.

FALL, Frieda K., *Art Objects: Their Care and Preservation*, Washington, D.C., Museum Publications, 1967; ampliado y revisado, La Jolla, California, Laurence McGilvery, 1972.

FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*, Barcelona, Ariel, 1996, 203 págs., apéndice, vocabulario.

FLIEDER, F. y DUCHEIM, M., *Livres et documents d'archives: sauvegarde et conservation*, París, UNESCO, 1983.

GAGNIERS, Jean des, *La Conservation du Patrimoine Muséologique du Quebec*, Quebec, 1982.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*, (UCM), Madrid, 1997. [Publicado por Ed. KR, Murcia, 1998, en imprenta].

GOULTY, Sheena, *Heritage Gardens. Care, Conservation, Management*, Lonresn, Routledge, 1993, 224 págs., il., planos.

GRAHAM, Daniel y EDDIE, Thomas, *X-Ray Techniques in Art Galleries and Museums*, Bristol/ Boston, Adam Hilger Ltd., 1985, 124 págs., il., glosario.

GRAHAM-BELL, M, and MEIKLE, N., *Preventive Conservation: A Manual*, British Columbia Association, Canadá, 1983.

GUICHEN, Gaël de, *Climate in Museums: Measurement*, Roma ICCROM, 1988.

GULDBECK, Per E., *The Care of Historical Collections: A Conservation Handbook for the Nonspecialist*, Nashville [1972], American Association for State and Local History, 1974.

HERRÁEZ, Juan A., y RODRÍGUEZ LORITE, Miguel A., *Recomendaciones para el control de las condiciones ambientales en exposiciones temporales* [folleto], Madrid, Ministerio de Cultura, ICRBC, 1989, 15 págs.

–, *Manual para el uso de aparatos y toma de datos de las condiciones ambientales en museos* [folleto], Madrid, Ministerio de Cultura, ICRBC, 1989.

Historic Preservation Tomorrow. Principles & Guidelines for Historic Preservation in the United States, Williamsburg, National Trust for Historic Preservation and Colonial Williamsburg, 1967.

ICOM CC, *Cahiers d'étude, Comité de Conservation (ICOM-CC)/ Study series, Committee for Conservation (ICOM-CC)*, ICOM/ ICOM-CC/Université Libre de Bruselas, Courtrai, Groeninghe eds., Bélgica. [1994], 32 págs.

IIC, *Studies in Conservation*, The Journal of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Londres, IIC.

KANE, Lucile M. A., *A Guide to the Care and Administration of Manuscripts*, Nashville, American Association for State and Local History, (1960), 1966.

KAVANAGH, Gaynor, *History Curatorship*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1990, 183 págs., il., bibl.

KECK, Caroline K., *A Handbook on the Care of Paintings*, Nashville, American Association for State and Local History, 1965.

KEENE, Suzanne, *Managing Conservation in Museums*, Londres, Butterworth-Heineman, 1996, 240 págs.

KNELL, Simon (ed.), *Care of Collections* (*ver* I. 1. Colecciones y coleccionistas).

LABORATOIRE de RECHERCHE des MUSÉES de FRANCE (LRMF), *Les méthodes scientifiques dans l'étude et la conservation des oeuvres d'art*, París, Ecole du Louvre, Muséologie, La Documentation Française, 1985, 2ª ed., 250 págs., il. bibl.

LEENE, Jentina E. (ed.), *Textile Conservation*, Washington D.C, Smithsonian Institution, 1972.

MACARRÓN MIGUEL, Ana, *Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX*, Madrid, Técnos, 188 págs., il., bibl.

MACLEISH, A. Bruce, *The Care of Antiques and Historical Collections*, Nashville, Tenn., AASLH, 1986 (2ª ed. rev.), 248 págs.

MACLEOD, K.J., *Relative Humidity: Its Impacte, Measurement and Control in Museums*, Ottawa, Canadian Conservation Institute (CCI/ICC), Technical Bulletin, nº 1, 1975.

MC GIFFIN JR., R. F., *Furniture Care and Conservation*, Nashville, American Association for State and Local History, 1983.

MILLS, John Fitz Maurice, *The Conservator of Art Works*, Londres, Aldus Books Lted., 1973. [*Los conservadores de obras de arte*, San Sebastián, Centro de Información para Médicos, S.A., 1977, 160 págs., il.

MORA, P., y PHILIPPOT, P., *La conservation des peintres murales*, Bolonia, ed. Compositori, 1977.

MUSEUM & GALLERIES COMMISSION, *Standard in The Museum Series* (8 vols. hasta 1997): vol. 1: *Care of Archaeological Collections* (1992), vol. 2: *Care of Biological Collections* (1992), vol. 3: *Care of Geological Collections* (1994), vol. 4: *Care of Larger & Working Objects* (1994), vol. 5: *Care of Museical Instruments* (1995), vol. 6: *Touring Exhibitions* (1996), vol. 7: *Photographic Collections* (1996), vol. 8: *Textiles Collection* (1997), London, Museum & Galleries Commision.

–, *The Science for Conservators Series* (3 vols.): vol. 1: *An Introduction to Materials* (1992), vol. 2: *Cleaning* (1992), vol. 3: *Adhesives & Coatings* (1992), London, M.& G. C.

NATIONAL COMMITTEE to SAVE AMERICA'S CULTURAL COLLECTIONS, *Caring for Your Collections: Preserving & Protecting Your Art & Other Collectibles*, Nueva York, Abrams, 1992.

NAUD, C., *Conservation Preventive – Bibliographie*, Ottawa, Canadian Conservation Institute/ Institut Canadien de Conservation (CCI/ICC), 1989.

PHILIPPOT, Paul, «Preserving World Art», en *World Art. Themes of Unity in Diversity, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, (Irving Lavin, ed.), vol III, part VII, 1986, págs. 797-893.

PLENDERLEITH, H. J., *The Conservation of Antiquities and Works*

of Art, Londres, Oxford University Press, 1966. [Versión en español: *La conservación de antigüedades y obras de arte*, Valencia, Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología (ICCR) Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967].

–, *The Conservation of Prints, Drawings, and Manuscripts*, Londres, Oxford University Press, 1937.

ROSE, Carolyn L., y TORRES, Amparo R. de (eds.), *Storage of Natural History Collections: Ideas and Practical Solutions*, Society for the Preservation of Natural History Collections, 1992.

–, *Science, Technology and European Cultural Heritage. Proceedings of the European Symposium*, Bolonia, Italia, 13-16 Junioe 1989. (N.S. Baer, C. Sabbioni, A. I. Sors, eds.), Oxford, Butterworth– Heineman Ltd, 1991.

RUIZ de LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores, *Conservadores y restauradores. En la historia de la conservación y restauración de bienes culturales. Estudio del perfil y la formación*, Morón de la Frontera, Gráficas Olimpia, 1994, 306 págs., bibl.

SANDWITH, Hermione, y STAINTON, Sheila, *The National Trust Manual of Housekeeping*, Harmondsworth, Inglaterra, Penguin, 1984.

SCOTTISH SOCIETY for CONSERVATION & RESTORATION. *«Environmental Monitoring and Control»*. Proceedings of the Dundee Symposium, Edimburgo, 1989

SINGH, R.S., *Conservation of Documents in Libraires, Archives and Museums*, Nueva Delhi, Aditya Prakashan, 1993, 159 págs.

STOLOW, Nathan, *Conservation and Exhibitions: Packing, Transport, Storage and Enviromental Considerations*, Londres, Butterworths, 1987; Stoneham, Mass., 1985, 266 págs., il.

–, *Procedures and Conservation Standards for Museum Collections in Transit and on Exhibition*, París, UNESCO, 1981.

SVENSON, Peter, *Preservation*, Boston, Faber and Faber, Boston-Londres, 1994, 190 págs.

TELLECHEA, D.I., *Enciclopedia de la conservación y la restauración*, Olivos, Argentina, ed. Technotransfer, 1981.

THOMSON, Garry, *The Museum Environment*, 3ª edición, 1994 (*ver* II. 6. Arquitectura de Museos).

UNESCO. AA.VV., *Sites and monuments: problems today*, París, UNESCO, Museums and monuments-I, (inglés y francés), 2ª ed. 1953, 100 págs., il., planos.

–, *The care of paintings*, París, UNESCO, Museums and monuments-II (bilingüe), 2ª ed. 1953, 164 págs., il., diagr.

–, *Protection of cultural property in the event of armed conflict*, París, UNESCO, Museums and monuments– VIII, 1958, 346 págs., il.

–, *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, París, UNESCO, Museums and monuments-XI, 1961, (tb. en fr. y esp.) 341 págs., il.

–, *Underwater archaeology: a nascent discipline*, París, UNESCO, museums and monuments-XIII, 1972, 308 págs., il.

WARD, Philip, *The Nature of Conservation: a Race against Time*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1986./*La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*, Marina del Rey, California, The Getty Conservation Institute [1986], 2ª impr., 1992, 69 págs. il., refer. [tb. en fr.].

WHITE, Raymond [MILL, John S., y), *Chemistry of Museum Objects*, Londres, Butterworths, Series in Conservation and Museology, 1987.

III. 4. Restauración

AA.VV. *Jornadas sobre restauración y conservación de monumentos*, Madrid, ICRBC, Ministerio de Cultura, 1991.

–, (THE CONSERVATION UNIT), *The Science For Conservators Series*, London, Routledge, 1992: vol. 1: *An Introduction to Material*, 116 págs., il., bibl.; vol. 2: *Cleaning*, 132 págs., il., bibl.; vol. 3: *Adhesives and Coatings*, 140 págs., il., bibl.

ABONDACE, F., *Restauration des instruments de musique*, Friburgo, Office du Livre, 1981.

BALDINI, U., *Teoria del restauro e unità di museologia*, Florencia, Nardini ed., 2 vols., (1961, 1978, 1982), 1983.

BECK, James, y DALEY, Michael, *Arts restoration: The Culture, the Business and the Scandal*, Londres, John Murray, 1993.

BERNER, A., et al., *Preservation and Restoration of Musical Instruments, Provisional Recommendations*, Londres, ICOM, 1967.

BRANDI, Cesare, *Teoria del restauro*, Turín, Einaudi, 1977. [*Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988, 149 págs.].

BUYS, S., y OAKLEY, Victoria, *Conservation and Restoration of Ceramics, London*, Butterworth-Heine-man, 1996, 252 págs.

CABRERA ORTI, María Angustias, *Los métodos de análisis físico-químicos y la historia del arte*, Granada, Universidad de Granada, 1994, 144 págs., il., bibl.

CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza, 1988, 172 págs., il., bibl.

CONTI, A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milán, 1988.

Di MATTEO, Colette, «Restauration des oeuvres d'art», en *Encyclopedia Universalis*, vol. xv, París, 1987.

–, *Histoire de la Resturation en Europe, Actes du Congrès International «Histoire de la Restauration»*, Interlaken 1989, vol. I, Worms, Wernerche Verlagsgesellschaft, 1990.

DIAZ MARTOS, Arturo, *Restauración y conservación de arte pictórico*, Madrid, Arte Restauro, 1975.

EMILE MALE, G., *Restauration des peintres de Chevalet*, Frobourg, Office du Livre, 1976.

GÓMEZ, Marisa, *Examen científico aplicado a la restauración de las obras de arte*, Madrid, Ministerio de Cultura, ICRBC, 1994.

HORIE, C.V., *Materials For Conservation*, Londres, Butterworth-Heineman, 1992.

KATHPALLA, Y., *Conservation et restauratio de documents d'archives*, París, UNESCO, Etudes et documents 3, 1973.

La restauration et la conservation des tapisseries, Seminario Internacional, París, 18-20 de junio 1984. París, Institut française de restauration des oeuvres d'art, Centre natio-

nal des arts plastiques, 1985.
LINDLEY, P. (ed.), *Sculpture Conservation: Preservation or Interference?*, Leicester, Leicester University-Scolar Press, 1996.
MARIJNISSEN, R. H., *Dégradation, Conservation et Restauration de l'oeuvre d'art*, Bruselas, Sequoia, 1966.; ed. Elsevier, 1985.
MATTEINI, M., *La chimica nel restauro: i materiali dell'arte pittorica*, Firenze, 1993.
MILL, John S., y WHITE, Raymond, *The Organic Chemistry of Museum Objects*, Londres, Butterworths, Series in Conservation and Museology, 1987.
ODDY, Andrew (ed.), *The Art of the Conservator*, Londres, The British Museum, 1992.
PHILIPPOT, Paul, *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège* (C. Périer-D'Ieteren ed.), Countrai, Groeninghe eds., 1989.
RANELUCCI, Sandro, *Restauro e museografia. Centralità della storia*, Roma, Multigrafica Editrice, 1990, 114 págs., il.
UNESCO. AA.VV., *Preserving and restoring monument and historic buildings*, París, UNESCO, Museums and monuments-XIV, 1972, 267 págs., il.

III. 5. Educación. El público y el museo

AA.VV., *Función pedagógica de los museos*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Cultura y Comunicación núm. 10, 1980.
–, *Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural de Museos (DEAC)* en España: *I Jornadas*, Barcelona, 1980: *II Jornadas*, Zaragoza, 1982; *III Jornadas*, Bilbao, 1984; *IV Jornadas*, Madrid, 1985; *V Jornadas*, Granada, 1987; *VI Jornadas*, Valladolid, 1988; *VII Jornadas*, Albacete, 1990; *VIII Jornadas*, Mérida, 1991, etc. [*Cfr.* publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
–, *Textes et public dans les musées*, especial *Public & Musées*, Revue Internationale dde la Muséologie, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, núm. 1, Mai 1992, 159 págs.
–, *Public et évolution de l'institution muséale*, núm. 2 de *Public & Musées*.
–, *La rapport au visiteur*, núm. 3 de *Public & Musées*.
–, *Quelles professions, pour quels musées?*, núm. 4 de *Public & Musées*.
–, *Museums are for people*, Edinburgh, Scottish Museums Council, Her Majesty's Stationery Office, 1985, 99 págs. il.
–, *Una experiencia pedagógica: exposición «El niño y el museo»*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, 164 págs., il.
ALT, M. B. y GRIGGS, S., *Evaluating The Mankind Discovering Gallery: Four Studies*, Ontario, Royal Ontario Museum, 1989.
AMBROSE, Timothy (ed.), *Education In Museums – Museums In Education*, Londres-Norwich, HMSO Books, 1987.
BERRY, N. y MAYER, S. (eds.), *Museum Education History. Theory & Practice*, Virginia, The National Art Education Association, 1989.
BOEHMER, M., *Museo y escuela: la práctica pedagógica en los museos de Alemania occidental*, Barcelona, I.C.E., D.L. 1981.
CHADWICK, A. y STANNETT, A. (eds.), *Museums & The Education of Adults*, Nottinghan, National Institute of Adult in Community Education, NIACE, 1995.
COCHRAN HIRZY, Ellen (Comp.), *Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums*, Washington, D.C., American Assocuation of Museums, 1992, 28 págs. [Primera gran evaluación del papel educativo de los museos de la AAM].,
COLLINS, Zipporah W. (ed.), *Museums, Adults and the Humanities: A Guide for Educational Programming*, Washington, D.C., American Association of Museums, 1981, 399 págs.
CRIGHTON, D., *Visiting with Taste*, Londres, Museum Development Company Ltd., 1993.
FALK, John H., y DIERKING, Lynn D., *The Museum Experience*, Washington, D.C., Whalesback Books, 1992, 205 págs.
FINN, David, *How to visit a Museum*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc.. Publishers, 1985, 135 págs.
FONDATION de FRANCE and ICOM, *Museum without Barriers*, Londres, Routledge, 1991, 214 págs.
FREIRE, Paulo, *L'éducation: pratique de la liberté*, París, 1975.
GARCÍA BLANCO, Ángela, *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, 171 págs., il., gráficos, bibl.
GROUP for EDUCATION in MUSEUMS, *Developing Museum Exhibitions For Lifelong Learning*, Londres-Norwich, HMSO Books en asociación con el Museums & Galleries Commission, 1996.
HERRERA, María Luisa, *El museo en la educación*, Madrid-Barcelona, Index, 1971.
HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museum & Gallery Education*,
ICOM CECA, *Cahiers d'étude/Study Series*. Comité international de l'ICOM pour l'éducation et l'action culturelle (CECA), núm. 2, París, ICOM, 1996.
MACDONALD, S., *Museum Visiting: A Science Exhibition Case Study*, Londres, University of Keele, Department of Sociology, 1993.
McCLEAN, K., *Planning for People in Museum Exhibitions*, Washington D.C., A.S.T. Centers, 1993.
MUNLEY, Mary Ellen, *Catalysts for Change*, Washington (The Smithsonian Institution, Office of Museum Programs) Chicago (Field Museum of Natural History), San Francisco (The Exploratorium), The Kellog Projects in Museum Education, 1986, 75 págs., il.
Museum and the Environment: A Handbook for Education, Nueva York, American Ass. of Museums (Arkville Press), 1971.
Museum Techniques in Fundamental Education, Educational Studies and Documents, Núm. 17, París, UNESCO, 1956.
Museums: Their NewAudience ,Washington D.C., American Association of Museums, 1973.
NICHOLS, Susan, ALEXANDER, Margaret, y YELLIS, Ken (eds.), *Museum Education Anthology: Perspectives on Informal Learning, A Decade of Roundtable Reports, 1973-1983*, Washington, D.C., Museum Education Rountable, 1984, 285 págs.
OLOFSSON, Ulla Keding, General Editor, *Museums and Chil-*

dren, París, UNESCO, Monographs on education, 1979, 195 págs., il., bibl. [*Los museos y los niños*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Cultura y Comunicación, 21, 211 págs., bibl.]

PEARCE, Susan M. (ed.), *Experiencing Material Culture In The Western World*, Leicester University Press, 1997.

PITMAN-GELLES, Bonnie, *Museums, Magic and Children*, Washington D.C., Association of Science-Technology Centers, 1981.

RAGGHIANTI, Carlo Ludovico, *Arte, hacer y ver. Del arte al museo* [1974, 3ª ed. 1990], Granada, Diputación Provincial/ Universidad de Granada, 1995, 304 págs., il., bibl.

RICKNELL, S. y GARMELO, G., *Museum Visitor Studies in The 90s*, Londres, Science Museum, 1993.

RIVIÈRE, Georges Henri, *Seminario regional sobre la función educativa de los museos*, (Río de Janeiro, 7-30 sept. 1958), Estudios y Documentos núm. 38, París, UNESCO, 1961, 68 págs.

RUSSEL, Charles, *Museums and Our Children*, Nueva York, Central Book Company, 1956.

SKOSTAD, Marilyn, y otros (eds.), *Museums, humanities and educated eyes*, Lawrence K.S., The University of Kansas, 1982.

TALBOYS, G. K., *Using Museums As An Educational Resourse: An Introductory Handbook For Students & Teachers*, Arena, 1996.

TREPAT, Joan/MASEGOSA, Joan Josep, *Cómo visitar un museo*, Barcelona CEAC, 1991, 92 págs., il.

UNESCO. AA.VV., *Museums, imagination and education*, París, UNESCO, Museums and monuments-xv, 1973, 148 págs.

III. 6. Museo y sociedad

AA.VV. *Muséo-Séduction, Muséo-Reflexion* [bajo la dirección de Annette VIEL y Céline De GUISEL, Quebec, Musée de la Civilisation, 1992, 197 págs., il., bibl.

–, *The Accesible Museum Model Programs of Accessibility for Disabled & Older People*, Washington, American Association of Museums, 1993.

–, *Museo y sociedad. Primer Curso de Museos*, Madrid, Anabad Galicia, 1987, 86 págs.

–, *VII Congreso Internacional de la Federación Mundial de los Amigos de los Museos/VII International Congress of the World Federation of Friends of Museums/VII Congrès International de la Fédération Mondial des Amis de Musées* (Córdoba, España. 1-6 abril 1990), Madrid, Federación Mundial de Amigos de los Museos, 1991, 190 págs.

ALEXANDER, Edward P., *Museum Masters. Their museums and their influence*, Nashville, American Association for State and Local History, 1983, 428 págs., il.

BANNERMAN, Carol (ed.), *Access to Cultural Opportunities: Museums and the Handicapped*, Washington, D.C., Association of Science-Technology Centers, 1980, 189 págs.

CHADWICK, A.F., *The Role of the Museum and Art Gallery in Community Education*, University of Nottinghan, Department of Adult Education, 1980.

GAUDIBERT, Pierre, *Action culturelle. Intervention et/ou subversion*, París, Casterman, 1972, 139 págs.

–, *Du culturel au sacré*, París, Casterman, 1981, 162 págs.

GIRAUDY, Danielle, y BOULHET, Henri, *Le musée et la vie*, París, Documentation Française, 1977, 95 págs.

GRINDER, Alison y McCOY, E. Sue, *The Good Guide: A Sourcebook for Interpreters, Docents and Tour Guides*, Scottsdale, Arizona, Ironside Publishing, 1985, 147 págs.

HORNE, Donald, *The Great Museum. The Representation of History*, Londres y Sidney, Pluto Press, 1984, 265 págs.

HUDSON, Kenneth, *A social history of museums*, Londres, Macmillan, 1975, 210 págs., il.

ICOM. *Le musée et son public*, Bruselas, 1968.

JEUDY, Henri-Pierre, *Mémoires du social*, París, PUF, col. «Sociologie d'aujourd'hui», 1986, 175 págs.

KARP, Ivan, MULLEN KREAMER, Christine y LAVINE, Steven D. (eds.), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington, D.C., Smithsonian Institution en cooperación con the American Association of Museums, 1992, 614 págs., il.

LEWIS, Geoffrey, *For Instruction and Recreaction. A Centenary History of the Museums Association*, Londres, Quiller Press, 1989, 98 págs.

LUMLEY, Robert (ed.), *The Museum Time Machine. Putting cultures on display*, Londres, A Comedia book published by Routledge, 1988, 241 págs.

MATHERS, K., *Museums, Galleries & New Audiences*, Inglaterra, Art & Society, 1996.

ROMERO de TEJADA, Pilar, «El museo y su entorno social», en *Anales del Museo del Pueblo Español*, tomo VI, Madrid, 1993, págs. 37-45.

–, «El paper del museu en la societat actual», Parlament inaugural del congrés, *Congrés Català de Museus Locals i Comarcals*, Arbúcies-Olot, 27, 28 i 29 novembre 1989, La Gabella, Museu Etnològic del Montseny, Arbúcies-Museu Comarcal de la Garrotxa, (1990).

ROYAL ONTARIO MUSEUM, *Communicating with the Museum Visitor: Guidelines for Planning*, preparado por el Communicating Design Team of the Royal Ontario Museum, Toronto, ROM, 1976, 498 págs.

SALAS LÓPEZ, Fernando de, *El museo, cultura para todos*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Cultura y Comunicación 13, 1980, 333 págs.

VERCELLONI, Virgilio, *Museo e comunicazione culturale*, Milán, Editoriales Jaca Book, Un'Enciclopedia EDO d'orientamento, núm. 74, 1994, 73 págs.

III. 7. Investigación

AA.VV., *Forum: La recherche et les collections: où en sommes-nous?*, Montréal, La Societé des Musées Quebécois, S.a. [1991], 89 págs.

–, *Il museo centro di ricerca*, Roma, Musei e Gallerie d'Italia, De Luca Editore, Nuova serie 1, 1982, 90 págs. il.

–, *La madera en la conservación y restauración del Patrimonio Cultural*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

CRANE, V., y otros, *Informal Science Learning: What The Research Says About Television, Science Museums, and Community-Based Projects*, Massachussetts, Research Com. Ltd, 1994.

DIAZ MARTOS, Arturo, *El expertizaje de cuadros*, Madrid, Arte Restauro, Madrid, 1987.
FLIEDER, F., *La conservation des documents graphiques: Recherches éxperimentales*, París, ed. Eyrolles pour l'ICOM, 1969.
MALTESE, Corrado, coord., *Le tecniche artistiche*, Milán, Ugo Mursia Editore, 1973. [*Las técnicas artísticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 4ª ed., 1985, 479 págs., il., bibl.].
McLUHAN, Marshall, PARKER, Harley, y BARZUN, Jacques, *Exploration of the Ways, Means & Values of Museum Communication with the Viewing Public: A Seminar Held on October 9 & 10, 1967 at the Museum of the City of New York.*
THOMPSON, John M.A. (ed.), *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice* (*ver* I.3., Manuales...)
VARINE-BOHAN, Hugues de, *L'iniciative communitaire: recherche et expérimentation*, Macon, Éditions W. MENES, 1991.
ZOLBERG, Vera, *The Art Institute of Chicago: The Sociology of a Cultural Organization*, Univ. of Chicago, Ph. D., 1974.

III. 8. Interpretación y evaluación. Lenguajes y textos

AA.VV., *Écrire sur les murs* [1989, originalmente publicado en inglés por el National Maritime Museum of London], Dijon, Francia, Office de coopération et d'information muséografique, 1993, 58 págs. [El folleto ofrece al gran público información práctica y relevante sobre cómo enfrentar la tarea de escribir textos para las exposiciones de los museos.]
–, *The Audience in Exhibition Development*, Washington, D.C., American Associacion of Museums, 1992.
BLATTI, Jo (ed.), *Past Meets Present*, Essays about Historic Interpretation and Public Audiences, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1986, 169 págs.
CSIKSZENTMIHALYI, Michaly y ROBINSON, Rick E., *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*, Malibú, Getty Museum, 1990, 203 págs., il., ref.
FALK, J. y DIERKING, L. (eds.), *Public Institution for Personal Learning: Establishing A Research Agenda (Conference Proceedings)*, American Association of Museums, Washington, D.C., 1995.
GOTTESDIENER, Hana, *Evaluer l'exposition: Définitions, méthodes et bibiographie sélective commentée d'études d'évaluation*, París, La Documentation Française, 1987, 102 págs.
HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museum, Media, Message*, Londres, Routledge, 1995, 320 págs., il.
KAVANAGH, Gaynor (ed.), *Museum Languages. Objects and Texts*, Leicester University Press, 1991, 180 págs., bibl.
LEE, Sherman E., *On Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., A Spectrum Book, 1975, 212 págs., ref.
LOOMIS, Ross J., *Museum VisitorEvaluation: NewToolfor Management*, Nashville, Tenn. AASLH, Management Series, 3, 1987, 306 págs., bibl.
MACHILLS, G.E., *Interpretative Views: Opinions on Evaluating Interpretation*, Washington, D.C., National Parks & Conservation Association, 1986.
MURDOCK, George Peter, *Outline of World Cultures*, New Haven, Human Relations Area Files, Inc., 1975.
PEARCE, Susan M. (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Londres, Routledge, 1994, 352 págs.
Utilisation et évaluation de l'exposition, Coloquio en Marly-le-Roi, 8-9 noviembre 1983. París, Cahiers Peuple et Culture, núm. 2, mayo 1983, 106 págs.

III. 9. Dirección, gestión, financiación, administración. Patrocinio y mecenazgo

AA.VV., *Los nuevos mecenas de la cultura*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1992, 113 págs.
–, *Mercado de arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Cuadernos ICO, S.a. [1996], 186 págs., il., bibl.
–, *Musées et gestion* [sou la direction de Michel Côté], Quebec, Musée de la Civilisation – Université Laval, 1991, 170 págs., bibl.
ADAMS, Donald G., *Museum Public Relations*, Nashville, Tenn., American Association for State and Local History, Management Seies, 2, 1983, 300 págs.
ALEXANDER, V.D., *Museums & Money: The Impact of Funding on Exhibitions, Sscholarship & Management*, Indiana University Press, 1996
ÁLVAREZ, José Luis, «El mecenazgo» en el Boletín del Simposio Internacional *Cultura, museos y mecenazgo ante el año 2000*, Madrid, Federación Española de Amigos de los Museos, págs. 67-84.
AMBROSE, Timothy, *New museums: a start-up guide*, Edimburgo, HMSO, 1987, 63 págs.
–, (ed.), *Working with Museums*, Scottish Museums Council, HMSO Books, 1988.
–, *Managing New Museums: A Guide to Good Practice*, Edinburgh, Scottish Museums Council and the Department of Museum Studies, HMSO, 1987, 152 págs.
–, y RUYNARD,, Sue (eds.), *Forward Planning. A Handbook of Business, Corporate and Development Plannig for Museums and Galleries*, Londres, Routledge, 1991, 171 págs., bibl.
AMBROSE, Dorothy, y KAVANAGH, Gaynor (eds.), *Recording Society Today*, Leicester, Scottish Museums Council and the Department of Museum Studies, 1987.
AMERICAN ASSOCIATION of MUSEUMS, *Accreditation Resource Kit*, Washington, D.C., AAM, 1996.
–, *Museum Count*, Washington, D.C., AAM, 1993.
ANDRÉS, Juan de, *Mecenazgo y Patrocimio: claves del márqueting del siglo xx*, Madrid, ed. Editmex, 1993.
BANFIELD, Edward C., *The Democratic Muse*, New York, Basic Books, 1984, 244 págs.
BAUER, D. G. y OTTO, M.L., *Administering Grants, Contractas & Funds: Evaluating & Improving Your Grants System*, Arizona, Oryx Press, 1994.
BAGART, Denis, y BENGOZI, Pierre-Jean, *Le tournant commercial des musées en France et à ètranger*, París, Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, 1993, 296 págs.
BAYLEY, Stephen, *Commerce and Culture. From Pre-Industrial Art to Post-Industrial Value*, Londres, A Design Museum Book Published in Association with Fourth Estate, 1989, 127 págs., il., bibl.

BEARMAN, D. (ed.), *Hands on Hypermedia & Interactivity in Museums*, Pittsburgh, Archives & Museum Informatics, 1995 (*ver* III. 11. Otros servicios...Multimedia. Interactividad).

BERGERON, Pierre-G., *La gestion moderne. Théorie et cas*, Chicoutimi, Quebec, G. Morin ed., 1983, 394 págs., bibl.

BERGMAN, J.I., *Managing Change in the Nonprofit Sector: Lessons from The Evolution of Five Independent Research Libraries*, UK., Jossey-Bass, 1996.

BRADLEY, S. (ed.), *Guide To The Storage, Exhibition & Handling Of Antiquities, Ethnographia & Pictorial Art*, Londres, British Museum, 2ª ed., 1993 (*ver* III.10. Protección...)

CASE, M. (Ed.), *Registrars On Record: Essays On Museum Collections Management*, Washington, American Association of Museums (AAM), 1989.

CASSAR, M. (ed.), *Museum Environment Energy*, Londres-Norwich, HMSO Books, 1994.

CHATELAIN, Jean, *Administration et gestion des musées: Textes et documents*, París, La Documentation Française, 1984, 122 págs., bibl.

CILELLA, Salvatore G., «The Administrator and Fundraising: A begining», Washington, D.C., American Ass. of Museums, Technical Information Services, 1987, págs. 7-25.

CLEERE, H. y FOWLER, P., *Cultural Resource Management*, Londres, Routledge, 1994.

COTE, Nicole, ABRAVANEL, Harry, JACQUES, Jocelyn, y BELANGER, Laurent, *Individu, groupe et organisation*, Chicoutimi, Quebec, G. Morin ed., 1986, 440 págs., bibl.

COURTNEY, R., *Managing Voluntary Organisations: New Approaches*, UK, ICAS Pub, 1996.

DAVIES, S., *Museum & Art Gallery Management*, Leicester Museum Studies, Leicester University Press, 1996.

DESMEULES, Raoul de, y COTÉ, Michel, *Les conseils d'administration des musées*, Quebec, Ministère des affaires culturelles, 1983, 144 págs., bibl.

FAHY, Anne, *Collections Management*, Londres, Routledge, 1994, 240 págs.

FIRSTENBERG, Paul B., *Managing for profit in the nonprofit world*, Nueva York, The Foundation Center, 1986, 253 págs.

Fundaciones culturales privadas. Registro y protectorado del Ministerio de Cultura. Registros y protectorado de las Comunidades Autónomas. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, 447 págs.

GEORGE, Gerald y SHERRELL-LEO, Cindy, *Starting Right: A basic Guide to Museum Planning*, Nashville, Tennesse, American Ass. for State and Local History, 1987, 157 págs.

GOLDRING, Marc, «Getting Together. Cost and Benefits of a Consortium», Museum News, Washington D.C., oct.-nov., 1986, págs. 39-46.

GREENFIELD, J.M., *Fund-Raising Cost Effectiveness: A Self-Assessment Workbook*, Londres, Routledge, 1996

GUTHE, Carl E., *The Management of Small History Museums* (*ver* I. 3. Manuales...)

HARRISON, R., *Manual of Heritage Management*, London, Butterworth-Heineman, 1994.

ICOM-MPR (Comité de Relaciones Públicas del ICOM), *Marketing the Arts. Every Vital Aspect of Museum Management*, París, ICOM, 1992, 253 págs., il.

KAVANAGH, Gaynor (ed.), *The Museum Profession: Internal & External Relations*, Leicester University Press, 1991.

LEE, W.L., BELL, B.M., y SUTTON, J.F., *Guidelines for Acquisition and Management of Biological Specimens*, Lawrence, Kan., Association of Systematics Collections, 1982, 42, págs., bibl.

LORD, Barry, y LORD, Gail Dexter, *La planification de nos musées*, Ottawa, Museum Assistance Programmes, National Museums of Canada, 1983, 339 págs., glos., bibl. (también. en inglés).

–, *The Manual of Museum Management*, London and Norwich, HMSO Books, 1996, 250 págs.

MACDONALD, Robert, «Collections, Cash Cows, and Ethics», en *Museum News*, American Ass. of Museums, Washington D.C., enero-febrero, 1995, págs. 42-43.

MALARO, Marie C., *A Legal Primer on Managing Museum Collections*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1985, 351 págs., bibl.

–, *Museum Governance. Mission, Etics, Policy*, Washington, D.C., y Londres, Smithsonian Institution Press, 1994, 183 págs., apéndices.

McCLEISH, B.J., *Successful Marketing Strategies for Nonprofit Organizations*, UK, John Wiley & Sons, 1995.

McGUIGAN, J., *Culture, & The Public Sphere*, Londres, Routledge, 1996.

McLEANn, F., *Marketing Museum*, Londres, Routledge, 1996.

MILLER, Ronald L., *Personnel Policies for Museums: A Handbook for Management*, Washington D.C., American Ass. of Museums [1980], 164 págs., bibl., 2ª ed, 1994

MOORE, Kevin (ed.), *Museum Management: How Can Museums Survive Into The Next Millenium?*, Londres, Routledge, 1994, 256 págs.

–, *Museums and Popular Culture*, Leicester University Press, Contemporary Issues in Museum Culture, 1997.

MULLIN, R., *Foundations for Fund-Raising*, UK, ICSA Publ., 1995.

Museos españoles. Datos estadísticos, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, 412 págs.

NAUMER, Helmuth J., *Of Mutual Respect and Other Things: An Essay Museum Trusteeship*, Washington, D.C., American Association of Museums, 1977.

NELSON, Charles A., y TURK, Frederick J., *Financial Management for the Arts: A Guidebook for Arts Organizations*, Nueva York, American Council for the Arts, 1975.

ONTARIO ASSOCIATION of ART GALLERIES, *Calculating the Economic Impact of Cultural Organizations*, Toronto, OAAG, 1984, 49 págs.

PAQUET, Marion A., RALSTON, Rory, y CARDINAL, Donna, *A handbook for Cultural Trustees. A Guide to the Role, Responsalilities and Functions of Boards of Trustees of Cultural Organizations in Canada*, Waterloo, Ontario, University of Waterloo Press, 1987, 75 págs.

RIGAUD, Jacques, «La culture vue de l'entreprise: le rôle du mecenat», en *Culture et Societé. Les cahiers françaises*, París,

núm. 260, mars-avril, 1993, págs. 88-100.
RUNYARD, S., *Museum Marketing Handbook*, Edimburgo, HMSO, 1994, 140 págs., il.
SHINER, M. y MOORE, N., *Fundraising: Sources & Skills for Voluntary Organisations*, Policy Studies Institute, 1993.
SMITH, Graig, «The New Corporate Philanthrophy», en *Harvard Business Review*, mayo-junio, 1994, págs. 105-116.
STECKEL, Richard, *Filthy Rich & Other Nonprofit Fantasies*, Berkeley, California, ed. Ten Speed Press, 1989.
TAYLOR, R.W., *Fundraising for Museums & The Arts*, Londres, Museum & Galleries Commission, 1995.
TRENBETH, Richard P., *The Membership Mistique. How to create income and influence with membership programs.* Ambler, Pa., Fundraising Inst., 1986, 280 págs., il.
ULLBERG, Alan D., y ULLBERG, Patricia, *Museum Trusteeship*, Washington, D. C., American Association of Museums, 1981.

III. 10. Protección y seguridad. Manipulación y transporte

BRAVO JUEGA, M. I., *Un capítulo fundamental de la museología: la seguridad en los museos*, Madrid, Biblioteca Profesional de Anabad Estudios, 1982, 126 págs., bibl.
GAMBONI, Darío, *Un iconoclasme moderne: Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich, Institut Suisse pour l'Etude de l'art; Les Editions d'En-Bas, Lausanne, 1983, 120 págs, il.
HOWARD, Richard Foster, *Museum Security*, Washington D.C., American Ass. of Museums, New Series núm. 18, 1958.
HOWIE, F. (ed.), *Safety in Museums and Galleries*, Londres Butterworths, Publicado en colaboración con el International Journal of Museum Management and Curatorship, Editado por Peter y Caroline Cannon-Brookes, 1987, 184 págs., il.
ICOM & INTERNATIONAL COMMITTEE on MUSEUM SECURITY, *Museum Security and Protection. A hand-book for cultural heritage institutions*, Londres, Routledge, 1993, 319 págs., recomendaciones.
ICOM ICMS, *Cahiers d'étude/Study Series*. Comité international de l'ICOM pour la securité dans les musées (ICMS), núm. 4, París, ICOM, 1997.
KECK, Caroline K., y otros, *A Primer on Museum Security*, Cooperstown, New York State Historical Association, 1966.
MAC LEAVE, Hugh, [*Rogues in the Gallery*]. En francés *Les voleurs au musée*, París, La Table Ronde, 1983, 273 págs.
RAISSON, [Colonel] Alain, *Incendie et panique*, París, Department Affaires Financières, Juridiques et Générales, Direction des Musées de France, 1994, 106 págs.
ROSE, Cordelia, *Courrierspeak. A phrase book for courriers of museum objects* [Manual de frases para correos de museos en inglés, francés, alemán, español, japonés y ruso], Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1993, 269 págs., il. [de Anna C. BLONFIELD], bibl.
SHELLEY, Marjorie, *The Care and Handling of Art Objects. Practices in the Metropolitan Museum of Art* [1987], Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, edición revisada, 1992, 100 págs., il., glos.
SNYDER, Jill, *Caring for your Art. A Guide for Artists, Collectors, Galleries and Art Institutions*, Nueva York, Allworth Press-American Council for the Arts, 1990, 176 págs., il., bibl.
SOLLEY, Thomas T., WILLIAMS, Joan, y BADEN, Linda, *Planning for Emergencies: A guide for Museums*, Washington, D. C., Association of Museum Directors, 1987, 72 págs., il.
TILLOTSON, Robert G., *Museum Security /La securité dans les musées*, Diana D. Menkes, ed., París ICOM, 1977. [Versión española, *La seguridad en los museos*, Madrid ICOM/ Ministerio de Cultura, 1980, 201 págs., il.; amplia bibliografía].

III. 11. Otros servicios de los museos. Aplicaciones del ordenador. Multimedia. Interactividad

AA.VV., *Museums and Interactive Multimedia*, núm. 20. [Actas de la II Conferencia Internacional sobre Hipermedia e Interactividad en los Museos/VI Conferencia Internacional de la Museum Documentation Association, en Cambridge, Reino Unido, del 20 al 24 de septiembre de 1993], Pittsburgh, Pensilvania, Archives and Museum Informatics, 1993, 436 págs.
–, *Hipermedia and Interactivity in Museums*, núm. 14. [Actas de la I Conferencia Internacional sobre Hipermedia e Interactividad en los Museos, Piitsburgh, 14-16 de octubre de 1991], Pittsburgh, Archives and Museum Informatics, 1991, 340 págs.
–, «La informatización de museos. Experiencias a nivel mundial», en *Computerworld*, Madrid, 8 de junio de 1990, págs. 49-58.
AMERICAN ASSOCIATION of MUSEUMS, *The Official Museum Products and Services Directory*, Washington D.C., American Association of Museums, 1982. *Art Planète* [Primera revista bimestral internacional en vídeo dedicada a las exposiciones de arte en todo el mundo. Su objetivo es crear una red de información audiovisual para los museos de arte contemporáneo. Sistemas estándares PAL, SECAM o NTSC. Videodiscos interactivos en el futuro]. París, Natan Karzmar, desde 1993.
BEARMAN, D. (ed.), *Hands on Hypermedia & Interactivity in Museums*, Pittsburgh, Archives & Museum Informatics, 1995.
–, *Multimedia Computing & Museums*, Pittsburgh, Archives & Museum Informatics, 1995.
CHENHALL, R.G. y VANCE, D., *Museum Collections & Today's Computers*, Londres, Greenwood Press, 1988
CHILD, R.E. (ed.), *Electronic Environmental Monitoring in Museums*, Londres, Archetype Books, 1993.
DEISS, Williams A., *Museum Archives: An Introduction*, Chicago, Ill., Society of American Archivists, 1984, 34 págs.
HILL, S., *The Audio Visual Handbook*, Londres, Museum Development Company, Ltd., 1993.
HOOPER-GREENHILL, Eilean, Museum, Media, Message, 1995. [Ver III. 8].
ICOM AVICOM, *Cahiers d'étude. Comité pour l'audiovisuel et les*

nouvelles technologies de l'image et du son (AVICOM)/Study Series Committee for Audiovisual and Image and Sound New Technologies (AVICOM), núm. 5, París, ICOM, 1998, 32 págs.

INTERNATIONAL COUNCIL of MUSEUMS, *Public View. The ICOM Handbook of Museum Public Relations*, París, UNESCO-ICOM, 1986, 192 págs., il., bibl.

KOESTER, Stephanie, *Interactivity in American Museums*, núm. 16 [Informe de investigación basado en entrevistas con profesionales de los museos norteamericanos], Pittsburgh, Archives and Museum Informatics, 1993, 120 págs., más suplemento.

LARSEN, C. John (ed.), *Museum Librairanship*, Hamden, Connection, Library Professional Publication, 1985, 136 págs.

METROPOLITAN MUSEUM of ART, *Computers and Their Potential Applications in Museums*, Nueva York, Arno Press, 1968, 402 págs.

MUSÉES NATIONAUX du CANADA, *Corporate Information Systems Framework*, (CISF), Musées nationaux du Canada, Junio 1985, 268 págs.

–, *Presentation du cadre des systèmes d'information de la corporation*, (CISF), Musées nationaux du Canada, diciembre 1985, 19 págs.

VIRGINIA MUSEUM of FINE ARTS, *Virginia Museum of Fine Arts Information Systems Framework*, Virginia Museum of Fine Arts, Canadian Museum of Fine Arts, Canadian Heritage Information Network, National Museums of Canada, agosto, 1987, 268 págs.

Relación de museos, galerías y centros de arte

Abteiberg Städtisches Museum, Mönchengladbach 139, 287, 300
Acciona, Museo Interactivo de la Ciencia, 145
Aerospace Hall Museum, 132-133, 263, 290
Air and Space Museum, 133, 295
Alte Pinakothek, 57, 102, 139, 305
Altes Museum, 93, 137
American Museum of Natural History, 60, 144, 306
Antropology Museum of the University of British Columbia, 144
Archivo General de Indias, 106
Ars Electronica Center (AEC), 122
Art Gallery of Ontario, 26, 91
Art Museum of London, 123
Ashmolean Museum, 24, 36, 59, 67
Australian Museum, 60
— War Memorial, 143
Bâl Bharan Museum, 141
Barnes Foundation, 239
Batavia Society of Arts and Science, 59
Bauhaus-Archivo, 142
Bayerisches National Museum, 22
Bode Museum, 22, 276
Brandwie River Museum, 226
British Museum, 57, 67-69, 102, 138, 140, 143, 241, 305
— of Natural History, 131, 144
Brooklyn Children's Museum of New York, 141, 264
Buffalo Museum of Science, 90
California Museum of Science and Industry, 133
Canadian Museum of Civilisation, 303
Central Museum of Indonesian Culture, 59
Centre d'Art Contemporaine de Nimes, 138, 291
Centre d'Arts Plastiques Contemporains (CAPC), 139
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), 139, 310
Centre National d'Art Contemporain, 139
— National Georges Pompidou (CNGP), 25, 83, 86, 115, 138-139, 153-154, 289, 291, 300, 321
Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 138-139, 301, 311
— de Arte Reina Sofía (MNCARS), (*véase* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
— de Arte y Tecnología de Karslrue, 122, 289
— Galego de Arte Contemporánea (CGAC), 138, 286, 309
Children's Museum of Manhattan (CMoM), 141
Children's Museum of Brooklyn, 164
Cité des Sciences, les Techniques et l'Industrie, La Villette, París, 133, 289
Cleveland Museum of Art, 90
Clore Gallery, 218, 222-223, 286
Colección Beyeler, 302
— de Arte Nordheim-Westfallen, 139, 218, 287
Cullinan Hall-Museum of Fine Arts, 277, 284, 309
Dallas Museum of Art, 203
Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin, 140
— Museum zu Berlín, 22
— Museum zu Munich, 70, 75-76, 89, 133
— Schiffahrtmuseum zu Bremerhaven, 143
Dia Art Foundation, 139
Domus, Casa das Ciencias, 145, 147
Dulwich Picture Gallery, 105
Exit Art Gallery, 139
Field Museum of Natural History, 210, 212
Fitzwilliam Museum, 68
Fogg Museum of Art, Harvard, 180, 286
Fondation Maegth, 287, 300
Frick Collection, 151
Fundación C. Gulbenkian, 89
— Joan Miró, 287
— Tàpies, 139
Galería Tretyakov, 89
Galerie et Musée d'Art Moderne et Contemporain, 139
Galleria Civica d'Arte Moderna, 219
— degli Uffici, 53, 66, 139, 242, 273, 275, 290
— dell'Academia Carrara, 221
Gallería Nazionale, Palazzo della Pilotta, 290, 307
— Nazionale e Museo di Capodimonte, Nápoles, 306
Getty Center, 288, 292-293, 299
Goulandris Natural History Museum, 132
Grand Palais, 330
Guggenheim Museum, 117, 120, 139, 210, 279, 283, 285-286, 294, 302, 310
— Bilbao (*véase* Museo Guggenheim)
— Salzburgo, 310
Henry Ford Museum & Greenfield Village, 141
High Museum of Art, 139-140, 286
Historisches Museum and Hohen Ufer, 142
Hunterian Art Gallery, 214

Indian Museum, 59
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 291, 311
Isabella Steward Gardner Museum, 239, 307
Kaiser Friedrich Museum, 22, 78, 276
Kanazawa Bunko Museum, 140
Kimbell Art Museum, 226, 293
Kunstgerwermuseum, 140
Kunsthistorisches Museum, 102, 139
Kunstverein, Bremen, 78
Louisiana Museum, 138, 286, 294
Ludwig Museum (*véase* Wallraf-Richartz Museum)
Mackintosh House, 214
Maihauen Museum, 144
Maritime Museum of New York, 143
Massachussetts Museum of Contemporary Art (Mass MoCA), 139, 291, 302
Menil Collection, 139, 218, 224, 226, 263, 287, 310
Metropolitan Museum of Art (MET), 60, 70, 90-91, 102, 113, 138-139, 241, 247, 296-297, 306, 307, 324, 330
MoCA (*véase* Museum of Contemporary Art)
MoMA (*véase* Museum of Modern Art)
Musaeum Petiverianum, 36
— Tradescantianum, 24, 36, 68
— Wormianum, 19, 36
Musée Archéologique d'Arlés, 263
— Cluny, 307
— d'Art et Histoire, Friburgo, 142, 263
— et Industrie, Lyon, 123
— Moderne, Bruselas, 138
— Moderne, París, 283
— Moderne du Nord, 138
— d'Histoire Naturelle, París, 80, 131
— de Bretagne, 142
— de la Civilisation, 329
— de la Civilisation Gallo-Romain, 137
— de la Ferronnerie, 140
— de la Gare d'Orsay, 138, 210, 289, 292, 301
— de l'Histoire de France, 142
— de l'Homme, 91, 143, 144
— de l'Homme et de l'Industrie-Le Creusot Montceaulles-Mines, 70, 90, 141
— de Saint-Étienne, 37
— des Arts Decoratifs, 123
— des Arts et Traditions Populaires, París, 91, 142, 294
— des Monuments Français, 68, 177, 307
— du Céramique, 140
— de Versailles et des Trianons, 142
— des Arts et Traditions Populaires, 26, 131, 134
— Rodin, 140
Museo al Aire Libre de Arnheim, 69
— Antropológico de Madrid, 143
— de Vancouver, 278
— Arqueológico de Ambrona, 137
— de Ampurias, 137
— de Barcelona, 137
— de Cádiz, 137
— de Córdoba, 137
— de Granada, 137
— de León, 137
— de Mérida, 137
— de Oviedo, 137
— de Pamplona, 137
— de Santander, 137
— de Sevilla, 137
— de Taxila, 142
— de Teotihuacán, 142
— de Toledo, 137
— de Zaragoza, 137
— del Castello, Milán, 137
— Nacional, Belgrado, 69
— Nacional, Egina, 69
— Nacional, Madrid, 110, 137, 240
— Artequin, Santiago de Chile, 141
— Bartolomé Mitre, 61
— Biochron, 14
— Boloñés Fernando Cospi, 18
— Boymans van Beuningen, Rotterdam, 236, 308
— Chopin y G. Sand, 143
— Civico agli Eremitani, Padua, 137, 307
— Cívico de Bérgamo, 137
— Copto de El Cairo, 69
— de Ammán, 142
— de Ahmedabad, 312
— de Anacostia, 25
— de Arnhem, 141
— de Arte de Cleveland, 90, 236
— de St. Louis, 236
— Contemporáneo (CAPC), Burdeos, 290, 331
— Contemporáneo (MARCO), Monterrey, 291
— Islámico de El Cairo, 69
— Moderno de Barcelona, 313
— Moderno de Lille, 294
— Moderno de Louisiana, 263, 284, 294
— Moderno de México, 144
— Occidental de Tokio, 221, 280, 281, 300, 311
— de Artes Decorativas, Frankfurt, 286
— de Atenas, 142
— de Bangalore, 133
— de Bellas Artes de Bilbao, 138
— de Marsella, 141
— de Sevilla, 138
— de Valencia, 138
— de Berlín, 57
— de Bloemfontein, 69
— de Calcuta, 133
— de Ciencias Naturales, 60
— de México, 144
— de Copenhague, 142
— de Chandigart, 309
— de Delfos, 142
— de Dresde, 78
— de Edimburgo, 142
— de Escultura al Aire Libre de Madrid, 134, 141
— de Santa Cruz de Tenerife, 141

— de Etnografía de Neuchâtel, 26, 91
— del Trocadero, 131
— de Falúas Reales de Aranjuez, 143
— de Florencia, 290
— de Historia de Cataluña (MHC), 145
— de China, 61
— de la Ciudad de Dresde, 142
— de la Ciudad de Estocolmo, 142
— de la Ciudad de Londres, 142
— de la Ciudad de Madrid, 142
— de la Ciudad de Nueva York, 142
— de la Ciudad de Rotterdam, 142
— de la Ciudad de Varsovia, 142
— Natural de Montevideo, 60
— Natural de Santiago de Chile, 60
— Natural de la Villa de México, 132
— Natural, 68, 80
— de Israel, Jerusalén, 294
— de Itálica, 112
— de la Acrópolis de Atenas, 137
— de la Armada, Viena, 70
— de la Ciencia Acciona, Alcobendas, 145
— de A Coruña (*véase* Domus, Casa das Ciencias)
— de Barcelona (*véase* Museu de la Ciència)
— de París, 68
— y la Técnica, Madrid, 145
— de la Ciudad, Groningen, 291
— de la Civilización, Quebec, 329
— de la Estampa, Matsumoto, 263
— de la Historia Alemana, 142
— de China, 61
— de la Isla de Ellis, 142
— de la ONCE, 135
— de la Piel, Barcelona, 140
— de la Revolución, Sarajevo, 143
— de las Antigüedades de Saint Germain, 70
— de Liubliana, 69
— de Liverpool, 143
— de Lord Elgin, 20
— de los Niños, Argel, 141
— de los Niños (Museobús), Marsella, 264
— de los Soberanos del Louvre, 70
— de Luxor, 142
— de Madinat Al-Zahra, 142
— de Moravia, 69
— de Níger, 25
— de Palermo, 290
— de Pompeya, 112
— de Possagno, 290
— de Praga, 69
— de Prehistoria e Historia Antigua, Frankfurt, 142
— Historia y Etnografía Rumyanzov 89
— de Pulawy, 69
— de Skansen, 131, 142, 144
— de Tesalónica, 142
— de Tournai, 308
— de Venecia, 290
— de Verona, 290
— de Versalles, 70, 335
— de Viena, 54
— de Yogyakarta, 142
— de Zagreb, 69
— del Arte Malo (Museum of Bad Art, MOBA), 135
— del Astillero, Guarnizo, 143
— del Belvedere, 53
— del Castello Sforzesco, 219, 290
— del Ejército, Madrid, 143
— de París, 142
— del Ermitage, 20, 102, 113, 138, 140
— del Imperio Romano, 75
— del Louvre, 22, 56, 57, 68, 80, 81, 102, 138, 167, 188, 236, 241, 287, 292, 306, 330
— del Norte de Arizona, 319
— del Palazzo Bianco, 219-220
— del Prado (*véase* Museo Nacional del Prado)
— del Pueblo Español, Madrid, 143
— del Territorio del Norte, Tiengtsing, 61
— del Tesoro de San Lorenzo, Génova, 219-221
— Domus-Casa das Ciencias, 145, 147
— Egipcio, 60, 69
— Español de Arte Contemporáneo (MEAC), 51
— Etnológico, Madrid, 143
— Etnográfico, Liverpool, 143
— Fundación Thyssen-Bornemisza, 291
— Geográfico e Geológico de Sao Paulo, 61
— Geológico de Lima, 61
— Getty (*véase* Getty Museum)
— Guggenheim de Bilbao, 302, 310
— Guggenheim de Salzburgo, 310
— Hispano de la Ciencia y Tecnología (MHCT), 135, 146
— Histórico de Alemania, 142
— Hualpen, 61
— Industrial de Madrid, 140
— Informativo (Newseum), Washington, 135
— Interactivo de la Ciencia, Acciona, 145
— Josef Albers, Bottrop, 263
— Josefino, 68
— Ken-Domon, Sakata, 263
— Kirchneriano, 236
— Lapidario Maffeiano, Verona, 137, 307
— Lázaro Galdiano, 140
— Lenin, 143
— Leon Tolstoy, 144
— Maihaugen, 141, 144
— Marinero de Bueu, 143
— Marítimo de Barcelona, 143
— de Tigre, 61
— Municipal, Biella, 221
— de Madrid, 140
— de Rüsselhein, 105
— de Antiguos Instrumentos Musicales, 220
— de Arte Moderno, Nagoya, 138, 139, 287
— de La Haya, 308
— de Ouro Preto, 61

— Mussolini, 75
— Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 138, 139, 144, 240, 286, 290, 301, 310, 311, 330
— d'Art de Catalunya, 138, 312
— de Antropología de Madrid, 143
— de Antropología de México, 144
— de Arte Portátil, 122
— de Arte Romano, Mérida, 137, 214, 224, 263, 286-287, 311
— de Artes Decorativas, Madrid, 140
— de Artes y Tradiciones Populares, París, 26, 131, 134, 142
— de Budapest, 142
— de Bulawayo, 69
— de Sri Lanka, 61
— de Checoslovaquia, 131
— de Ciencias Naturales, Madrid, 143, 144
— de Colombia, 60
— de Cuba, 141, 264
— de Etnología (antiguo), Madrid, 143
— de Harare, 69
— de Historia de Chapultepec, 142
— de Historia de la Ciudad de México, 142
— de Historia y Tecnología (*véase* Smithsonian Institution)
— de Hungría, 6
— de Polonia, 69
— de Preservación de Novgorod, 144
— de Río de Janeiro, 60
— de Tailandia, 61
— del País de Gales, 131
— del Prado, 54, 57, 58, 87, 90, 102, 137, 138, 146, 218, 262, 273, 305, 309
— Nantong, 61
— Naval de Guarnizo, 143
— de Madrid, 143
— Nazionale della Scienza e della Técnica Leonardo da Vinci, 133
— di San Mateo, Pisa, 306
— Villa Giulia, Roma, 220, 306
— Picasso de Barcelona, 140, 285
— de París, 140
— Pío Clementino, Vaticano, 276, 289
— Prehistórico de Moesgârd, 141
— Pushkin, 78
— Regional de Córdoba, 61
— de Gualeguaychu, 61
— de la Técnica y el Trabajo de Manheim, 291
— Rodin, 140
— Sant'Agostino, Génova, 307
— Simón Bolívar, 61
— Sorolla, 140
— Tecnológico de la Ciudad de México, 133
— Thyssen-Bornemisza, 291
— Van Gogh, 140
— Watari-Um, 139
— y Biblioteca Municipal de Guayaquil, 61
— Zoológico de Córdoba, 141
— de Jerez, 141
— de Valencia, 141
Museos Capitolinos de Roma, 235
— del Vaticano, 59, 67, 140, 176, 236, 276, 289, 306
— del Piamonte, 306
Museu de la Ciència, Barcelona, 144, 290
— Dr. Alvaro de Castro, Maputo, 69
— d'Art Contemporàni de Barcelona (MACBA), 139, 288, 299, 310
Museum Boymans-van Beuningen, 308
— Folkwang, Hagen, 308
— für Kunsthandwerk, Frankfurt, 140, 286
— für Moderne Kunst, 138, 139, 210, 291, 296
— Isabella Steward Gardner, Boston, 239, 307
— of Art and Archaeology, Emory University, 142
— of Beamish, 142
— of Contemporary Art (MoCA), Los Ángeles, 117, 138, 226, 291, 321
— of Fine Arts, Boston, 22, 60, 75, 90, 241, 306, 310
— of Fine Arts, Houston, 279, 286, 312
— of History and Technology, Washington D.C., 142
— of Science, Oxford, 24, 68
— of Mankind, Londres, 143
— of Manufacture, Malborough House, 122
— of Modern Art (MoMA), New York, 76, 90, 138, 139, 152, 210, 218, 247, 259, 264, 296, 297, 320, 324, 330
— of Niamey, 25, 131, 141
— of Ornamental Art, 123
— of Science and Industrie of Chicago, 133
— of the Jewish Diaspora, 142
— of Traditional Architecture, 144
— Petiverianum, 36
— Tradescantianum, 24, 36, 68
— Wormianum, 19, 36
Muzej Bitke Na Neretvi, 143
Muzeul Satului, 144
Muzium Negara, 142
National Gallery, 21, 139, 181, 224
— , Ottawa, 240, 304
— , Victoria, 60, 297
— History Museum, Londres, 22
— Maritime Museum, Greenwich, 143
— Museum of Canadá, 60
— Museum of Kenya, 69
— Museum of Niamey, 131
— Museum of Victoria, 60
— Railway Museum, Nueva York, 214
— Science Museum, Tokyo, 61
Natural History Museum of Londres, 22, 132, 144
Neue Nationalgalerie, Berlín, 273, 284, 289, 295
— Staatsgalerie, Stuttgart, 85, 93, 139, 286, 303
New Museum of Contemporary Art of New York, 139
Newark Museum, 90
Newseum of Washington, 146
Nordista Museef, Estocolmo, 70
Nueva Galería Nacional de Berlín (*véase* Neue Nationalga-

lerie)
Oakland Museum, San Francisco, 294
Österreichisches Barockmuseum (Museo Barroco), Viena, 140
— Museum für Kunst und Industrie, Viena, 140
Pesâwar Museum, 61
Price of Wales Museum of Western India, 59
Rijksmuseum, Amsterdam, 119, 142, 251
— Kröller-Muller, Otterlo, 226, 308
Rijksmuseumvoor Volskude "Het Neederlands Openducht-museum", Arnhem, 141
Royal Ontario Museum, Toronto, 60, 306
Saatchi Art Collection, 139, 290
Sackler Museum, 286
Science and Technology Museum of Atlanta (SCITREK), 144
— Museum of Boston, 133
— Museum of Londres, 132, 133
— Museum of Victoria, 60
Sculpture Garden of Hirshorn Museum of Washington, 141
Senckenberg Museum, 132
Smithsonian Institution, Washington D.C., 60, 69, 80, 146, 195
— Office of Museum Programs, 80
— National Air and Space Museum, Washington, 133, 295
— National Museum of History, Washington, 144
South Kensington Museum, 123
Staatliche Museum, 241
Stedelijksmuseum, Amsterdam, 117, 124, 242
Tate Gallery, 139, 226, 286, 291
Tokyo National Museum, 61
— National Science Museum, 61
Tropenmuseum de Amsterdam, 143
Übersee Museum de Bremen, 143
Uganda Museum, 69
United States National Museum, 69
Van Gogh Museum, 119
Victoria and Albert Museum, 70, 123, 133
Vorderasiatisches Museum (Museumsinsel), 22
Wallraf-Richartz Museum/Museum Ludwig, 218, 226
Walters Art Gallery of Baltimore, 178
Welsh Folk Museum, 69, 140, 141
Whitechapel Art Gallery, 139, 290

Índice nominal y temático

AATA (Art and Archaeology Technical Abstracts), 250
Abbey, D.S., 266
Abu Simbel, 97
Academia
— de Arte de Berlín, 57
— de Ciencias Naturales de Filadelfia, 15
— de Pintura y Escultura de París, 54
accesos, 294
Acrópolis, 43-44, 137, 174, 203
acuarios, 30, 31
Adam, T.R., 266
Adams, P.R., 209, 233
Adams Cram, Ralph, 309
Adellac Moreno, 237
administración de las bellas artes, 68
Adorno, Theodor, 38, 86, 94
Adotevi, S., 82
adquisición de colecciones, 150-156
aeditui (guardas de templos), 175
aficionado, 67
África, 59, 60, 71, 131, 144
Agassiz, Louis, 21
Aghemo, Ch., 314
Agnus Dei de Van Eyck, 190
Agripa, Marco, 49, 66
AIMA, Comité Internacional de los Museos de Agricultura, 91
Albaicín, 106
Albert, príncipe, 122
Alberto V, duque de Baviera, 57, 67
Albini, Franco, 307
Albini, Marco, 137, 307
Alcázar de Sevilla, 106
Alcázar de Madrid, 57
Alcibíades, 65
Alderson, William T., 277
Alejandría, 28, 42, 48, 241
Alejandro Magno, 28
Alemania, 20-22, 29-30, 57, 59, 69, 75, 78, 89, 92, 105, 117, 122, 131-133, 138-139, 190, 287, 289-291, 309
Alfonso II el Casto, 50
Alhambra de Granada, 106, 141
Allan, D.A., 30, 150, 156, 170, 190, 233-236, 247
Allegret, Laurence, 263
Alles, Alfred, 257
Alomar-Hoyos-Roselló, 108
Alquézar Yáñez, 237
Aloi, Roberto, 307
alta edad media, 50
Althann, conde, 57
Altman, Benjamín, 69
Alwood, John, 257
Amadó, Roser, 139
amateur, 67
ambiente, 182
  control, 188-189
  interpretación, 183
Ambrose, Timothy, 109, 134, 146-147, 149, 233
Amerbach, Basilio, 68
América, 15, 59, 71, 91, 121, 124, 128, 131-132
American Association for State & Local History, 80, 277
Ames, K.L., 257
Ammann, Christophe, 287
Amsterdam, 119, 124, 140, 142-143, 236, 241
ANABAD, 92
análisis e identificación de las piezas, 156
Andersen, Marcia M., 36
Ángeles, Margarita de los, 267
Anjou, Luis de, 50
Antal, F., 66
antigüedad, 50-52, 55, 98, 157, 175
Antikensammlungen (*Antiquarium*), 21
Antiquarium, 53
Antoninos, 49
Anunciación de Juan de Flandes, 241
Apolo, 28, 67
— del Belvedere, 178
aprendizaje, 267-268
Aquiles, 65
archiveros (*ver* Cuerpo de)
archivos, 30
Arestizábal, Irma, 40
Argentina, 22, 60-61, 92
Arias, P.E., 66
Arístide, 66
Aristóteles, 48
Armerías, 143
Armory Show, 76
Arnáu, F., 236
Arnheim, R., 261

Aron, Jean-Paul, 70, 87, 94
arqueólogo, 12
arquitectos, 100
Arrhenius, O., 256
Arsenal de Nueva York, 76
art box (caja de arte), 122
art brut, 120
Art Institute of Chicago, 60, 306
art nouveau, 123
arte objetual, 81
arte povera, 120
artes aplicadas, 122
  decorativas, 12, 123
  liberales, 123
  populares, 129-131
Arthur Erikson Architects, 144
Arts and Crafts Exhibition Society, 123
Asamblea Euro-Americana de Museos de Arte, 227
asamblea húngara, 68
Asensio, Mikel, 267-269
Ashmol, Elías, 24
Asia, 59, 71, 131, 144
Asiatic Society of Bengal, 59
Asociación de los Museos del Caribe (MAC), 91
— Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas (ANABAD), 92
— Española de Museólogos (AEM), 92
— para la Documentación del Museo (MDA), 159
— Profesional de Museólogos de España (APME), 92
Asociaciones de Amigos de los Museos, 81
Association Française de l'Eclairage, 246
— Muséologie Nouvelle et Experimentation Social (MNES), 36-37
— of Art Museum Directors, 91
— of Museums (AAM), 22, 29, 80, 91
— of Science Museum Directors, 91
— of Science-Technology Centers (ASTC), 81
Asu Prambanam, 142
Assur, 45
Atalo, 48, 66
Atarazanas de Sevilla, 139
Atelier International des Écomusées et Nouvelles Muséologies, 25
Atenas, 28, 43, 47, 137, 142, 174, 203
Atenea Partenos, 49, 65, 174
Ática, 65, 174
Atkinson, F., 328
Atlanta, 69, 125, 139, 141-142, 144, 286
atribución, identificación de la obra, 156-158
Atrio de la Libertad, 48
audiencias, 14
audiovisuales, 265
Auer, H., 233
Augusto, 89, 175
Aulanier, Christian, 54, 67
Aulenti, Gae, 138, 289, 301, 309-310
Australia, 22, 60, 78, 92, 124, 143, 237
Austria, 20, 57, 59, 69, 103
Austrias, 54
AVICOM, Audiovisual y Nuevas Tecnologías, 91
Ávila, 106, 141

Babilonia, 28, 45, 94
bad painting, 147
baja edad media, 50
Baldin, Víctor, 78, 90
Ballestrem, A., 201, 243
Bandel, Büro, 142
barbarie, 176
Barbini, 66
Barcelona, 92, 106, 137-138, 140, 143-144, 287, 290, 299, 309-310
Barr Jr., Alfred H., 90, 258
Barraca de Ramos, Pilar, 237
Barrera, A., 144
Barrès, Maurice, 81
barroco, 176
Barthes, Roland, 93
Bary, M.O. de, 38
Bath University, 72
Batistiani, Giovanni, 236
Baudelaire, Charles, 85, 93
Baudrillard, Jean, 83, 86, 92-94, 139, 313
Bauhaus, 206
Baumgarten, A.G., 68
Baviera, duque de, 57
Bayard, Denis, 139
Bayard, E., 236
Bayard, Yves, 139
Bazin, Germain, 18, 24, 30, 36, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51-52, 62, 64-69, 75, 89-90, 108, 122, 136, 140, 142, 174-175, 242, 272, 306
BBPR, equipo, 290
Beauregard, 52, 306
Beaven, L., 311
Belcher, Michael, 231, 257-258, 268-270
Beltrán Lloris, Miguel, 109, 136
  Il cortile, 51, 67
Benoist, Luc, 123, 136, 140, 146
Beowulf, 12
Berducou, Marie Cl., 249
Bergengrem, G., 239
Berlage, Hendrik Petrus, 308
Berlín, 22, 57, 67, 78, 90, 93, 123, 138, 140, 142, 240, 273
Bernard, Maurice, 202, 256
Berry, duque de, 50
Bertoldo, 52, 176
Beuth, 140
Bezold Wilkinson, Irma (*véase* Wilkinson, Irma B.)
bibliotecas públicas, 30
bibliotecarios, 100
bienes de interés cultural, 98
biodiversidad, 11, 14

bioparques, 14
Birdwhistell, 261
Bît Tavrât Nixim, 45
Bizancio, 51
Black, Misha, 257
Blas Aritio, Luis, 141
Blitzkrieg, 77
Blockbuster Exhibition, 10, 317
Blois, Henri de, 50
Blondeel, Lancelot, 176
Bo, Jørgen, 138, 263, 284
Boabdil, 143
Bocchi, M.F, 66
Bodas Aldobrandinas, 176
Bode, Wilhelm von, 21-22, 276
Bodei, Remo, 84
Bohigas, Oriol, 310
Böhner, Kurt, 233
Bolshaia Sovietska Enciklopedia, 29
Bonaparte, José, 57
Bonnefont-en-Comminges, 307
Borbón-Parma, 67
Bóreas, 65
Borgoña, duque de, 50
Borobudur, 142
Boston, 90, 133, 147, 239, 309-310
Botkin y Keller, 12, 15
Botta, Mario, 138-139
Botticelli, Sandro, 53, 113, 137
Bouchain, Patrick, 139
Boulhet, Henri, 63
Boylan, Patrick, 326
Bozal, Valeriano, 139
Bradley, S., 250
Bramante, 67
Brandi, Cesare, 179, 243, 256
Brandinelli, Baccio, 176
Brasil, 22, 60-61, 92
Brawne, Michael, 257
Bringer, J.P., 257
British Dictrict Commissioners, 69
British Museums Association, 22, 31, 80
Brommelle, N.S., 245
Brown, Jonathan, 141
Brown Goode, Georges, 29
Bruselas, 80
Buccarelli, P., 108, 136
Buda (Gran Buda, *Daitbutsu)*, 46
Budé, Guillermo, 28
Buffon, 12
Bulaq, 69
Buontalenti, 66
Burkaw, G. Ellis, 37, 209, 256, 258, 261, 328
Burke, 38
Burnham, Bonnie, 328
Caballero Zoreda, Luis, 137
cabaña de Tu-Fu, en Cheng-tu, 144
CAL, Maryland, 91
Calabrese, Omar, 84, 93
Caldera, Pilar, 267
Calíope, 28
Calvesi, Maurizio, 235
cámara, 277
Cameron, Duncan F., 26, 91, 239, 266
Camino de Santiago, 106
Campana, colección, 236
Campania, 174
Campbell, P.G., 252
Canadá, 22, 60, 78, 89-90, 92, 133, 144, 237, 303-304
Canadian Heritage Information Network (CHIN), 239
Canada's National Inventory Programme-CHIN, 239
Canadian Conservation Institute (CCI/ICC), 91, 240
Canali, Guido, 290, 307
Cannon-Bookes, Peter, 235
Capilla Sixtina, 176
Capitel, Antón, 256
Capitolio, 53
Caput Imperii, 75
Caravaggio, 235
carbono 14, 166
Caride Varalla, Isabel, 267
Carlomagno, 50
Carlos I (Inglaterra), 54, 67
Carlos III (España), 57, 144, 306
Carlos V, emperador, 54
Carlos V *el Sabio*, 50
Carlos VI (Austria), 57
Carmel, James, 257
Carmona, 112
Carnevale, Domenico, 176
Carracci, 306
Carretero Pérez, Andrés, 237, 251
Carrucci, Jacomo (*Il Pontormo*), 67
Casa de la Caritat, 139, 310
— de las Musas (*véase* también *Mouseion*), 28, 43-44, 48
— del País, 105
— Milá, 106
— Museo de México, 25
Casal López-Valeiras, José María, 221, 223, 263
casas de cultura, 92
casas históricas, 30
Casetta, G., 314
Casón del Buen Retiro, 57, 138
Castello de Rivoli, 139
Castiglione, Baltasar de, 54
castillo de Ambras, 54
— de Beauregard, 52
— de Berlín, 57
— de Montvillargenne, 251
— de Pibrac, 306
— de Rosenborg, 306
— de Szombatherly, 54

— de Viena, 54
— de Wawel, 67
— del Belvedere, 57
— de la Muette, 307
Castro, Noé, 287
Catalina II, 20, 89
catalogación, 167-170
catálogos de colecciones, 167-170
— monográfico, 168
— razonado o crítico, 169
— sistemático, 168
— topográfico, 168
catedral de Burgos, 106, 141
— de Sevilla, 106
— de Teruel, 106
catedral laica (museo), 84
Catulo, pórtico de, 48
CCI/ICC (Canadian Conservation Institute), 91, 241
Centre d'Information de l'Eclairage, 263
centro de arte, 120
centro de exhibición temporal (*kunsthalle*), 79
centro de patrimonio, 134
centros científicos, 31
César (el), 28
Cézanne, Paul, 115
Chadwick, A.F., 266
Chapman, D.J., 328
Chapultepec, México, 132, 142
Charleston Library Society, 59
Charmois, 203
Chateaubriand, 177
Cheetham, F., 328
Cheit, Earl F., 318
Cheng-tu, 144
Chenhall, Robert G., 237
Chequia, 240
Chétien de Mechel, 57
Chile, 22, 60, 105
CHIN, Canada's National Inventory Programme, 239
China, 46, 54, 61, 65, 69, 71, 92, 144
Chinchilla Gómez, Marina, 237
Chirino, Martín, 311
Christie's, 90
Cicerón, 48-49, 66
CIDOC, Centro de Documentación UNESCO-ICOM, París, 91, 162, 237
CIMAM, Arte Moderno, 91
CIMCIM, Intrumentos de Música, 91
CIMIC, Computer Interchange of Museum Information Committee, 162
CIMUSET, Ciencias y Técnicas, 91
cinquecento, 52
CIPEG, 91
circulación del público en las salas de exposiciones, 204-205
Ciudad del Cabo, 60
Ciudadano Kane, 307
Claap, Anne F., 256
Clair, Jean, 94
clasificación de colecciones, 17-18, 36, 234-235
clasificación de museos, 109-110, 137
Clemente XIV, 67
Cleveland, 236
Cliff, Stadford, 257
clima, 180-186
climatización, 186, 188-189
Clío, 28
Cloisters, The, 307
Cockerell, Charles Robert, 20
Colbert, Edwin H., 30
Colbert, 54, 323, 330
colección
  activa, 151-152
  contemporánea, 153-156
  de archivos, 30
  de camafeos, 44
  de la Corona, 57
  de los Almirantes de Castilla, 57
  de Olaf Worm, 68
  del duque de Schleswig-Holstein y Gottard, 67
  deterioro de las, 180 y sigs.
  enciclopédica de las maravillas, 18
  gestión de una, 153, 159, 165
  investigación, 165-170
  ordenación de una, 150-156, 209-210
  pasiva, 149-150
  zoológica, 60
coleccionismo, 48-49, 51, 91
Coleman, Laurence Vail, 76, 90, 203, 205, 305
columna antonina, 176
collectio, 275
Colquhoun, Alan, 139, 290
Comisión de monumentos, 137
— de Museología de la Conferencia Permanente de los Parques, 127
— de Museos y Galerías británicas, 31
— Europea, 106
— de Normalización Documental de Museos, 160, 240
Comité Internacional de los Museos de Agricultura (AIMA), 91
Comité de Normas y de Formación del ICCROM, 243
— Español del ICOM, 94, 95
— Internacional de Arqueología e Historia (ICMAH), 134
— Internacional para la Arquitectura y Técnicas Museográficas (ICAMT), 91, 277, 305
— Internacional para la Conservación (ICOM-CC), 101, 199, 201-202, 243, 250
— Internacional para la Educación y Acción Cultural (CECA), 91, 226
— Internacional para la Gestión de Museo (INTERCOM), 91
— Internacional para la Seguridad en los Museos (ICMS), 91
— Internacional para los Museos de Ciencias Naturales, 91
— Internacional para los Museos del Vidrio, 91
— Internacional para los Museos Regionales (ICR), 31, 91,

103
— International pour la Muséologie/International Committee for Museologie (ICOFOM), 23, 91
— para la Seguridad en los museos (ICMS), 195-196, 199
Comités de Estudio, Programa del ICOM, 108, 136
— del ICOM, 107
— especializados del ICOM, 104, 132
— Internacionales de Trabajo, ICOM, 108
Committee for the Training of Personnel, ICOM, 36, 91
Commission Internationale de l'Eclairage (CIE), 263
Commonwealth Association of Museums, 81
composición del aire, 245
Computer Interchange of Museum Information Committee (CIMIC), 162
conciencia del patrimonio cultural, 87, 98
Concurso de ampliación y remodelación del Museo del Prado, 309
Conference International des Musées, Societés des Nations, 36
Conferencia General de la ONU para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 141
conformación de salas de exposición en museos, 203
Congreso Internacional de la Federación Mundial de Amigos de los Museos, 92
Connor, Steven, 92
conoscitori, 67
consagración objetual de lo conceptual, 121
consejo de administración de un museo, 316
Consejo de Europa sobre la protección de la herencia arqueológica, 235
conservación, 183
— ambiental, 183, 188-189
— biológica, 11
— de una colección, 99-101, 170-194
— integral, 171
— museológica o patrimonial, 102, 171
— preventiva, 171-180
desde 1945, 178-194
después de 1980, 194-195
— técnicas
almacenamiento, 193
comportamiento de los materiales, 193
control del medio ambiente, 193
estudio, 193
ética de la conservación, 11
limpieza, 193
manipulación, 193
restauración, 193, 201-202
trabajo sobre el terreno, 194
transporte, 193
tratamiento, 193
— terapéutica o curativa, 179
Conservación: un desafío a la profesión, 193, 202
conservador, conservadores (*véase* restaurador), 11-12, 14, 100, 192, 201, 239, 321
conservateur (*véase* conservador), 200
Conservation Analytical Laboratory (CAL), Museum Support Center, 91, 166, 241
conservator (*véase* conservador), 201
Conservatorio de las artes y oficios, 68
Constantino, 51
Constantino VII Porfirogeneta, 51
construcciones reales francesas, 56
contador de Geiger, 166
control de riesgos, 184
control de temperatura y HR, 183
control y calidad medioambiental, 214, 295
Convención de El Salvador sobre la Protección de la Herencia Arqueológica, Histórica y Artística de las Naciones Americanas, 235
Convención de la UNESCO de 1970, 235
Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, 106, 189
convento de Petits-Augustins, 68
convento de los Carmelitas de Frankfurt, 142
Coolidge, John, 310
Cooper, Douglas, 66
cooperación internacional, 95
Copenhague, 31, 142, 194, 199, 201, 284
copia de obras, 156-159
Cordaro, Michelle, 235
Córdoba, 92, 106, 127, 142
Coremans, Paul, 190, 192, 200, 233, 247, 256
Corinto, 48, 66
corona de oro de san Esteban, 46
Correo de la UNESCO, 190
Cósimo de Médicis, 51-53, 66
Cospi, Fernando, 18
Cossons, Neil, 141
Coté, Michel, 316, 329
Coupet, André, 329
Cranach el Viejo, 236
Crep, P., 29, 37
Crespán, J.L., 39
Crimp, Douglas, 87, 93-94, 286
Crispolti, S., 30, 37
crisis de la conciencia europea, 55
— de la institución museística, 25, 30, 32
— y replanteamiento del museo, 81
cristianismo, 49-51
crítica de arte, críticos de arte, 22, 48, 204
Crónida (el padre), 28
cruzada, 50
Crystal Palace de Joseph Paxton, 280
Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, 92, 244
Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, 92, 242, 244
cuevas de Altamira, 106
Cuisenier, J., 240
cultura posmoderna, 84
Cultures (UNESCO), 31
Cupido, 236
curator (*véase* conservador)
curiosa artificialia, 18, 98

curiosidades, 67
Curti, Orazio, 40
Czartoryska, princesa, 69
Czére, B., 145

D'Alembert, 67
D'Angivillier, 56
D'Hory, Elmir, 237
dación, 152, 161
dactiloteca, 43, 44, 49, 275
Dagen, Philippe, 70, 94
Daitbutsu (Gran Buda), 46
Daifuku, Hiroshi, 233
Dalí, Salvador, 158, 236
Darragh, Joan, 281, 292, 311
Davallon, Jean, 257, 326, 331
Davey, Peter, 10, 15
David, taller de, 81
Davis, Douglas, 93, 310
Davis, F., 261
De architectura, 175
Dean, David, 257
degradación de los objetos, 180-182
Delcroix, Gilbert, 170, 183, 186-187, 200, 245-246, 257
Delfos, Grecia, 47, 48, 50, 112, 142
Deméter, 65
Demetrio de Falera, 48
Denon-Vivant, barón de, 68
Déotte, J.L., 32
Departamento de educación y acción cultural de los museos (DEAC), 226, 267
— de Fotografía del MoMA, 152
— de Museología, 226
— de Psicología de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee, 81
— de Registro, 161-163, 305
— de Registro del MoMA, 240
— de Pedagogía, 226
— de Psicología Básica de la UAM, 267-268
Department of Practical Art (Dept. of Science and Art), 122
Descripción de Grecia: Ática y Laconia, 174
Desjardins, Julie, 268
desperfectos, 198
Desvallées, André, 26, 30, 37, 63, 72, 145
Deutsches Museum Bunde, 22
development of computer-based documentation, 239
Dewey, John, 266
Di Matteo, Collette, 250
Diamond, P.M., 33
Díaz Balerdi, Iñaki, 262
Dictung und Wahrheit de Goethe, 21, 59
Diderot, 56, 67
difractómetro de rayos X, 242
Dinamarca, 92, 138, 141-142
Diomedes, 65
Dioum, Baba, 13
Dirección General de Bellas Artes, 38, 160
director/dirección de museo, 239, 322
diseño
del edificio (Mattews), 311
en los catálogos, 321
esquema del diseño, 284, 311
estructuras móviles, paneles, 219
sistemas de iluminación, 220
vitrinas, 215, 219-221
Dissing, Hans, 139, 289
Domènech, Lluís, 139, 310
Domènech i Estapà, Josep, 145
donación, donante, 152, 161, 239
Donatello, 52, 53, 176
Dossena, Alceo, 236
Dry, D., 311
Dubé, Philippe, 205, 257
Dudley, Dorothy H., 311, 314
Dupin, Jacques, 236
Duthuit, G., 38

East Africa and Uganda Natural History Society, 69
Eastlake, 21
École du Louvre, 24, 246
Ecomuseé de la Grand Lande, 135, 141
ecomuseos, 23, 73, 79, 134, 318
economusée/economuseum/economuseo, 37, 317
economuseología, 315, 317, 327
ecosistemas globales, 11
edad media, 50, 107, 175, 243, 272
Eddie, Thomas, 241
edificios de nueva planta, 277-278
edificios históricos como museos, 30, 275-277
Edman, P.K., 257
Eduardo VII, 123
educación en el museo, 14, 226-231, 264-266
acción cultural y educativa, 264
acción internacional, 266
definiciones, 265
formación del personal, 265
formas y métodos, 265
métodos técnicos, 266
museo y escuela, 265
museo, centro cultural, 265
percepción, 266
público y museo, 226-227
Éfeso, 47
Egipto, 28, 60-61, 97, 142
Egisto, 65
Eiffel, Gustave, 139
elanitas, 45
elementos deteriorantes, 180
Eleuter, 28
Elgin, lord, 69, 177
Eliseef, V., 30, 240
Ellin, E., 239

embalaje y desembalaje de cuadros, 164
Encyclopaedia Britannica, 30, 63
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, 34
Encyclopaedia Universalis, 30, *39*
enciclopedismo, 149
Encyclopedie, 56
Engels, 69
Ennigal-di-Nanna, 45
entrada de objetos, 115, 160-161
Entrepôt Lainé, CAPC, 139, 290, 331
Epidauro, 48
época neoilustrada, 275
equipamiento del museo, 311-314
Erato, 28
Erhardt, David, 248
escenificación 84, 202
Esciro, 65
Escorial, monasterio de El, 57, 106
Escuela de Palo Alto, 261
— del Louvre, 180
Espacio Multimedia para el Arte Contemporáneo, Palermo, 138
España, 22, 51, 54, 57, 59, 92, 106, 112, 117, 126, 133, 137-138, 142-143, 145-146, 163, 204, 236, 238, 240, 276-277
España de los museos, 105, 143
especímenes, 170
clasificación, 272
espíritu del 68, 26
EE.UU., 14, 22-23, 25, 36, 60, 62, 69-71, 76, 78, 80-81, 90, 92, 117, 131, 133, 139, 141-142, 146, 165, 180, 190, 226, 233, 236, 238, 261, 264, 267, 272, 286, 289, 328
Este, duques de, 53
Esteva Fabregat, C., 143
estilización generalizada, 88
estilo internacional, 84
— posmoderno, 84
— postemplo, 275
Estrabón, 28, 37
ética de la conservación, 87
ética de la tierra, 13
etiquetas de Bordeaux, 331
Europa, 12, 14, 17, 54, 57, 59, 61-62, 65-67, 71, 77-78, 102, 121, 128, 131, 133, 138, 144, 146, 177, 274, 306, 328
European-American Assembly of Art Museums, 227, 320, 328
European Museums Network (EMN), 239
Euterpe, 28
evaluación, 230-231:
cuantitativa, 303
de exposiciones, 270
equipo de evaluación del magister en *Museografía y exposiciones* de la UCM, 269
evolución del museo, 41-72
Evrard, Marcel, 26
examen de la obra, 172
exhibición, 257
Exhibition Department Field Museum of Natural History of Chicago, 212
expolio, 48-49
Exploratorium, 133
Expo 88, 140
Expo 92, 140, 144
Expo 98, 140
exposición
actuación conjunta del equipo, 213
análisis y evaluación, 208
blockbuster exhibition, 10
características, 202-207
catálogos, 211, 260
clases, 207, 208
conceptualización y objetivos, 208
construcción/fabricación, 260
costes y financiación, 213
criterios de selección de objetos, 209-258
diseño, instalación y montaje, 10, 208, 213, 259-260
enfoques de planificación, 208-214
espacio, 212
evaluación, 230-231
iluminación, 213, 222-226
información, 212
instalación de los objetos, 214-222
organización, 211-213
percepción, 216
planificación y diseño, 208-214, 253
preservación y conservación, 199-201
procedimientos de la exposición, 212
producción y gestión del proyecto, 208
público visitante, 213
tipos de funciones, 202
Exposición Internacional de 1929, 138
Exposición Universal del Crystal Palace, 122, 133
exposiciones universales, 122, 140
expuestos, 26

factores de deterioración fotoquímica, 181
Fainsilber, Adrien, 144, 289
Falera, Demetrio de, 48
Fall, Frieda K., 187, 250
fases en el tratamiento del objeto (Rivière), 201
favisae (fosos de ofrenda), 174
Federico de Sajonia, 67
Federico Guillermo II, 57
Federico Guillermo III, 22
Federico IV de Dinamarca, 306
Fehlig, Teresa Anne, 308
Feldstein, Martin, 318, 327, 330
Felipe *el Atrevido* (duque de Borgoña), 50
Felipe II, 54
Felipe III, 54
Felipe IV, 54
Feller, Robert L., 180, 244, 250

Fenton, A., 333
Fernández Alba, Antonio, 290, 301
Fernández Arenas, José, 38
Fernando de Habsburgo, 54
Fernando VII, 57, 144
Ferrara, 53
Fidias, 49, 174
Filadelfia, 15, 140, 239, 261
Filippi, M., 314
Filoctetes, 65
financiación, 318, 320 y ss.
Fitzwilliam of Meryon, lord, 68
Flakturm, 78
Flandrin, Philippe, 90
Flaubert, Gustave, 94
Florencia, 52-53, 66, 103, 139, 143, 242, 273-275, 290-292
Focillon, M. Henri, 22, 68
Fogg, R., 36
Fontainebleau, 54
Forguera Cabeda, Eduardo, 263
Fort Tyron (*véase* Cloisters, The)
Foster, Hal, 93-94
Foster, Norman, 138, 289
Foucault, Michel, 94
Foyles, M., 29, 37
fra Angelico, 53
fra Filippo Lippi, 53
Francia, 20, 22, 25, 36, 50, 54, 56-57, 59, 70, 77, 90, 92, 106, 117, 126, 131, 135, 137-141, 202-204, 238, 242, 251, 278-279, 294, 309, 324, 330, 331
Frankfurt, 105, 132, 138-140, 142, 291, 296
Francisco I, 54, 66
Freire, Paulo, 266
Frick, Henry C., 69
Friedberg, B, 266
Friedrichdhafen, 78
Friul, duque de, 50
Frommel, Cristoph, 235
Froment, Jean-Louis, 331
fuego, 195, 197, 252
futuristas, 92

gabinete, 67
gabinete de curiosidades, 52, 67, 277
gabinete de historia natural, 18
gabinete
— de las damas, 65
— de las Damas de Pibrac, 306
— de las Maravillas de la Humanidad *(Bît Tavrât Nixim)*, 45
— del castillo de Rosenborg, 306
— del rey de Francia, 330
— de retratos contemporáneos (chinos), 65
— de rigurosa y ordenada clasificación, 277
Gablik, Suzi, 139
Gabus, Jean, 26, 91
galería, 18, 275-277
Galerías:
de Apolo, el Louvre, 306
de Arte de Dresde, 21, 59, 205
de los Espejos, 306
de Prusia, 57
del Bramante, 306
del emperador Maximiliano en Munich, 306
del palacio Pitti, 274
del Louvre, Gran (*véase* Museo del Louvre)
Doria Pamphili, 235
Histórica del castillo de Beauregard, 52, 306
Hunterian Art Gallery (*véase* Museos, Mackintosh House), 214
Gante, 176
Garcès, Jordi, 145, 290
García, S., 311
García Blanco, Ángela, 267, 269
García Fernández, Isabel, 248, 262-263
Gardiner, Graeme, 199
Garmelo, G., 256
Garouste, 331
Gas Station, 139
Gauguin, Paul, 115
Gaya Nuño, Juan Antonio, 66, 100, 105, 108, 112-113, 137, 143
Gehry, Frank O., 138, 263, 302, 310
Gellner, 85
Generalife, 106
Genio del Cristianismo, 177
geología, 237
Geological Survey, 60
Georgia, 125, 139, 141-142, 144, 286
Guernica, 138
Gérôme, 94
gestión y administración
— de las colecciones, 153, 159-165
— de los museos, 315 y ss.
— de las actividades, 320 y ss.
Ghez, Gilbert, 252
Ghiza, 69
Gibson, Stuart, 138
Giglioli, G.B., 89
Gilbert & George, 124, 331
Gilman, Benjamin Yves, 323, 329
Gioconda, 81
Giovanni de Médicis, 66
Giraudy, Danielle, 63
Glaser, Jane R., 36
gliptoteca, 43, 44, 277
— de Munich, 21, 305
Godette, M., 253
Goethe, J. Wolfgang von, 21, 38, 59, 68, 205, 275
Goffman, 261
Gomera, 106
Gonzaga, 53
González Velasco, 143
Goode, G.B., 29

Gordon, Max, 291
Gottesdiener, Hana, 269
Government School of Design, 122
Goya, Francisco de, 94, 113, 137
gráficos de longitud de onda, 187
— de parasoles y flujo de energía solar incidente, 187
— funcional y de datos correlativos de un deshumidificador, 184
Graft, Gerald, 83
Graham, Daniel, 242
Graham-Bell, M., 250
Grahamstown, 69
Grampp, William P., 252, 330
Gran Buda (Daitbusu), 46
Gran Palacio de Bangkok, 61
Granada, 106, 137, 141, 143
Grau Sala, 237
Graves, Michael, 142
Grecia, 42-43, 45-48, 69, 106, 112, 126, 142
Greenfield Village, 141
Greenwich, 143
Grenoble, 73, 82, 290
Griggs, Steven A., 230
Grimaldi, Domenico y Antonio, 68
Gris, Juan, 138
Gropius, Walter/Büro Bandel, 142
Guadalete, 142
Gucci, 331
Guerra, Giuseppe, 236
guía
personal, 264-265
folletos, 259
Guichen, Gaël de, 100, 105, 172-173, 178, 183, 193-195, 243-245, 248
Guidieri, Remo, 88, 94, 337
Guillermo IV, 57
Gulbenkian, 89
Guldbeck, Per E., 250
Gwathmey, Charles & Siegel, Robert, 283, 309

Habermas, J., 83, 139
Habsburgo, 67
Hall, J., 261
Hamlin, Chaucey J., 23
Han, dinastía de los, 65
Harrison, Molly, 233
Harun-Al-Rachid, 50
Harvard University, 180
Harvey, B., 246, 266
Harvey, E.D. and Friedberg, B., 266
Hasbrouck House, 60
Hauenschild, Andrea, 89
Hautecoeur, L., 308
Hazelius, Arthur, 70, 131
Hearst Castle, 307
Hebditch, M., 328
heeresmuseum, 75
Hegel, Georg W. F., 93
heimatmuseum, 75, 89, 142
helenismo, 42, 43
Helg, Franca, 307
Helicón, 28
Hellwig, F., 257
Hendrick van Cleeve, 51
Hera Argiva, templo de, 174
Herculano, 55
Herodoto, 47
Heroeon de Alejandría, 175
Herreman, Yani, 295, 305, 307, 310, 314
Herrera, María Luisa, 108
Hesíodo, 37
heterodoxias de los museos y centros de arte, 122
Hien-Ti, 65
higrógrafo/higrómetro, 186
higrotermografo o termohigrógrafo, 183
Hill, S., 208
hipertexto, 235
Hirt, A., 57
Historia de Nastasio degli Honesti, 137
Historia y guía de los museos de España, 105
historiador social, 12
Hiuan, 65
Hohenzollern, 67
Holanda, 20, 54, 69, 92, 105, 132, 289, 291
Holz, Hans Heinz, 31, 38
Hollein, Hans, 138-139, 287, 300, 306, 310
Hombre y naturaleza, 12
Homero, 65
Homulos, Peter S., 237
Hooch, Peter, 236
Hooper-Greenhill, Eilean, 66
Horta, Víctor, 308
Hory, Elmyr de (*ver* D'Hory, Elmir)
Hoshino, Fuminori, 289
Hours, Madelaine, 242
Houston, 69, 139, 217, 224, 226, 277, 284, 287
Howie, F., 246
Hoyos-Alomar-Roselló, 108
Hubert, F., 36
Hudson, Kenneth, 63, 72, 105, 128, 137, 140, 142, 333
Hugues, Robert, 94
huída del museo, 121
humanismo, 51
humedad, 180-185, 195
Hungría, 22, 46, 54, 92, 238

IAMAM, Armas e Historia Militar, 91
IATM, Museos de Transportes, 91
ICAA, Artes Aplicadas, 91
ICAM, Arquitectura, 91
ICAMT, Arquitectura y Técnicas Museográficas, 91, 308
ICCROM, International Centre for the Study of the Preser-

vation and the Restoration of Cultural Property Roma, 80, 91, 173, 179, 192-194
ICEE, Intercambio de Exposiciones, 91
ICFA, Bellas Artes, 91
ICIM, Literarios, 91
ICMAH, Arqueología e Historia, 91, 134
ICME, Etnografía, 91
ICMM, Marítimos, 91
ICMS, Seguridad en los Museos, 91, 195-196, 199, 246, 250, 251
ICOFOM, Museología, 39-40, 106, 331
ICOM, International Council of Museums, 23-24, 26, 28-30, 32-33, 38, 70-71, 80-81, 89, 91, 95, 101, 105-109, 119, 127-128, 146, 149, 162, 190, 195-196, 199, 202, 233, 237-238, 240, 246-247, 251-252, 263, 266, 279, 280, 305, 308, 311, 320, 324, 326, 328, 331, 336-337 & International Committee on Museum Security, ICMS, 91
Estatutos, 28, 30-32, 38
Programas, 136, 337
Reuniones Generales, 23, 28, 30-31, 37, 73, 82, 88-89, 91, 95, 101, 103, 140, 146, 149-150, 170, 227, 232, 251, 336
— News/Nouvelles de l'ICOM/Noticias del ICOM, 23, 39, 136, 251, 266, 308, 337
— CC, Conservación, 91, 202, 248, 251
— CIDOC, 91
— MPR, Marketing & Public Relations, 336
ICOMMOS, París, 237
ICOMOS, Monumentos y Lugares, 91, 237, 279, 241, 244
ICR (Comité Internacional del ICOM para los Museos Regionales), 31, 91, 104-105
ICRBC, hoy Instituto del Patrimonio Histórico Español (*véase* IPHE)
ICTOP, Formación del Personal, 91
idea del artista, 176
Ideé Artistique Internationale, 138
identificar (las piezas), 156-157
IIC(MO) (*véase* International Institute for Conservation of Museum Objects)
IIC(HAW) (*véase* International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works)
iluminación (en los museos), 180, 218, 223-224
artificial-natural, 180
condicionantes de la, 22
de los objetos, 222-226
sistemas de, 220
iluminancia, tabla I (Casal), 223
iluminancia, tabla II (Casal), 224
Ilustración, 17-18, 56, 63, 149
Illuminating Engineering Society, 223
imagen corporativa y productos comerciales, MoMA, 324
imaginario del museo, 88
IMAX Theater, 133
imitación (*véase* copia, original)
impedidos, visitantes, 295, 314
Impey, O., 66
Imperato, Ferrante, 18
Imperial Ward, 143
Impey, Oliver, 63
Independence Hall, 69
India, 59, 92, 101, 133, 141-142, 272
índice de rendimiento cromático (IRC), 244
información, difusión, 259, 325
políticas de, 227-231
servicios de, 231-233
tecnología, 266
informatización, 161-162
base de datos, 162
Informe Schröder (ICMS, ICOM), 251
Inglaterra, 12, 68, 123, 143, 159, 286, 289
Inglehart, Ronald, 85
Inocencio VIII, 306
Inspección General de Museos Arqueológicos, 238
instalación de los objetos, 214-222
Institut Français de Restauration des Ouvres d'Art, Centre National des Art Plastiques, 257
— Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), 80, 190, 241, 243
Instituto de Cooperación Intelectual, 22
— del Patrimonio Histórico Español, IPHE, 91, 241
— Valencia de Don Juan, 140
INTERCOM, Gestión, 91, 320
International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property, (*ver* ICCROM), 80, 91, 173, 179, 192
International Council of Museums (*ver* ICOM)
— Council of the Museums of Modern Art, 247
— Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 80, 245
— Institute for the Conservation of Museum Objects (IIC), 180, 251
— Laboratory for Visitor Studies (ILVS), 81
Internet, 146-147
Inventaire Général des Richesses Artistiques de la France, 240
inventariar, inventario, 161-162
control de, 197
investigación de las colecciones, 165-170
investigación e interpretación de una herencia inapreciable, 98-99
Inxuxinak, 45
Íñiguez de Onzoño, José Luis, 290
IPHE, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 91, 241
IRCAM de la Música Contemporánea, 139, 153
Irving, Clifford, 237
Isabel *la Católica*, 146
Isozaki, Arata, 138, 287
Istituto Centrale del Restauro, 241
Italia, 22, 49-51, 75-76, 78, 90, 92, 103, 106, 112, 117, 126, 131, 133, 137, 204, 236, 238, 278-279
Itálica, 112

Jaback, 54

Jackson, 261
Jackson, Marie, 147
Jacobi, Daniel, 268
Jacopo, Givanni Baptista di, 67
Jamesson, Frederic, 83, 93
Jaoul, Martine, 194
Japón, 22, 46, 61, 65, 71, 78, 84, 92, 117, 138, 140, 175, 236
jardín botánico, 14, 15, 30, 31
Jardín Botánico de Atlanta, 125, 141
— de Blanes, 141
— de Granada, 141
— de Las Palmas, 141
— de Madrid, 141
— de Missouri, 14, 15
— de Puerto de la Cruz, 141
— de Valencia, 141
Jardín de Plantas del Rey, 68
jardín zoológico, 31
Jarves, James J., 60
Jaoul, Martine, 248
Jeudy, Henri-Pierre, 63
Jordana Laguna, José Luis, 267
Jordanova, Ludmilla, 63
Jos, Nigeria, 144
José Bonaparte, 57
José II, 55, 57
Jostrand, E., 256
Jourdain, M., 22
Juan de Flandes, 241
Juan de la Cosa, 143
Juan de Pareja, 91
Juan de Villanueva, 57-58
Julio César, 48-49
Julio II, 53
Jünger, E., 38
Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, 242
Juvenal, 66

Kahn, Louis, 287, 293, 306
Kant, Emmanuel, 38, 68
Karnzow, 90
Kathapalla, Y., 256
Kaufman, J., 263
Kenjo, Tenzo, 247
Kennedy, John F., 146
Kent, J.P.C., 236
Kepes, G., 261
Kioto, 175
Kister, Pierre, 66, 70, 72, 93
Kitchen, The, 139
Kleihues, Josef Paul, 142
Klein, Larry, 210, 222, 257, 258, 260, 262, 263
Klenze, Leo von, 306, 308
Klotz, Heinrich, 310
Knaap, 261
Koenismark, conde Friedrich von, 90
Konikon, Robert B., 258
Koolhaas, Rem, 122, 289
Kotor, golfo de, 142
Kramer, Hilton, 94
Krase, Waltraud, 310
Kress, Samuel H., 69-70, 90
Kuhler, Ingeborg, 291
Kunst und Altertum, 21
Kunsthal, 289
Kunsthalle, 32, 79, 117-118, 121, 141
Kunstkammer, 67
Küppers, Barnhard, 263
Kurosawa, Kisho, 138-139, 287
Kurz, O., 236

La Muette, castillo de, 307
laboratorio, 23, 149
Laboratorio Central TNO, 251
Lachapelle, Céline, 329
Lagos, 28
lamas de fibrocemento, 224
land art, 120
Landgrave de Cassel, 59
Laocoonte, 67, 176, 178
Lapointe, André, 329
Larsa, 45
Las Palmas de Gran Canaria, 138, 141, 301, 311
Lascault, Gilbert, 30
Lassaigne, Jacques, 94
Lawler, Louise, 94
Le Corbusier, 120, 220, 278, 280, 281, 283, 298, 300, 306, 308, 309, 311
Le Dêbat, 338
Le Monde, 91, 338
legislación de museos, 318-320
Legorreta, Ricardo, 287
Legorreta, Víctor, 287
Leibniz, 38
Lehmbruck, Manfred, 306
Leicester, 36, 40, 71
Leitner, Klaus, 122
Lemmos, 65
Lenin (Vladimir Ilich U.), 76
Lenoir, Marie-Alexandre, 57, 68, 176, 243, 307
León, Aurora, 9, 38-39, 108, 136, 142
León X, 53
Leopold, Aldo, 13, 15
Leopoldo Guillermo, archiduque, 55, 57
Leroi-Gourhan, André, 43, 64
Leroux-Dhys, J.F., 37
Lewis, Geodfrey D., 37, 45, 50, 66, 91, 136, 143
Lexicon-graeco-latinum, 28
Ley del Mecenazgo en España, 328
Ley del Patrimonio Artístico Español, 38

Liceo, Gran Teatro del, 106
Licómidas, 65
Light, R.B., 237
Lillie and Roy Cullen Sculpture Garden, 141
Linneo, 36
Lipovetsky, Gilles, 93
Lisipo, 66
Livia, pórtico, 38
Lombardi, C., 314
Londres, 11, 29, 67-70, 79, 102, 105, 122, 132-133, 138, 140, 143-144, 177, 183, 223, 306
López García Gallo, Pilar, 267
Lord, Marcia, 206, 333, 338
Lorenzetti, 176
Lorenzo el Magnífico, 52
Loria, Jeffrey, 234
Los Ángeles, 11, 133, 138, 226, 289, 291-293, 299
Louis de Anjou, 50
Lucrecio, 12
Lúculo, Lucio Licinio, 49
lugar de la historia, en el, 129
lugares arqueológicos, 30
— históricos, 30
— naturales, 30
Lugli, Adalgisa, 17, 35-36
Luis de Anjou, 50
Luis Felipe, 70, 142
Luis I de Baviera, 177
Luis XIV, 54, 56, 306, 323
Luis XV, 56
Luis XVI, 56
Luria, A.R., 261
Lutero Oso de Pié, 12
lux, 222
luxómetro, 186, 222
luz, 225
Lyotard, Jean François, 83, 93, 139

MAC, Asociación de los Museos del Caribe, 91
MacGregor, Arthur, 63, 66
Macleay, Alexander, 60
MacLeod, K.J., 250
madame Pompadour, 56
Maderuelo, Javier
Madinat Al-Zahara, 142
Madrazo, Mariano, 68
Madrid, 11, 14, 23, 36, 67, 90, 92, 102, 110, 134, 137, 140, 142-146, 160, 217, 267-268, 274, 281, 288, 293, 306, 308-309, 311
maestro de obra (en el museo), 279, 294
maestro del trabajo (en el museo), 279, 294
Mafei, F., 66
Maffei, Scipione, 137, 306
Magasin, Le, 139, 290
magister en Museografía y Exposiciones, 10, 268-269
Mahabalipuram, 142
Mahoma, 46
Mahon, sir Denis, 235
Malaro, Marie C., 328
Malborough House, 122
Mâle, E., 256
Malraux, André, 38, 94, 125
Maltese, Corrado, 256
manejo de obras de arte, 162-163
Mantua, 53
Mao Yen-Chu, 65
maquetas, 282, 283, 319
Maquiavelo, 54
mar Muerto, pergaminos del, 241
maravillas de Fontainebleau, 54
Marcel-Dubois, C., 144
Marcelo, expolio de, 48
Marcial, 66
Marco Agripa, 49, 66
Marchán Fiz, Simón, 139
Marcenaro, C., 66
Mariette, August Edouard, 60, 69
Marijnissen, R.H., 256
Marolles, abad, 54
Marqués de Urquijo, 57
Marsh, George Perkins, 12-13, 15
Martin de Charmois, 203
Martini, G., 257
Maspero, G., 69
mass media (medios de comunicación de masas), 83
matadero de Legazpi, Madrid, 147
Matías I (Matías Corvino), 54
Mattei, Ciriaco, 235
Matthews, Geoff, 213-214, 257, 261, 282, 295, 308, 310, 314
Maure, Marc, 27, 35, 40, 94, 102, 106, 232, 270
mausoleos (museos), 25, 32, 82, 84
Maximiliano, emperador, 53, 306
Maximiliano I de Austria, 54
Maxwell, David, 257
Mayrand, Pierre, 25
Mazarino, cardenal, 54
McCormick-Goodhart, Mark, 248
MCN, Museum Computer Network (Red de Computadoras de Museos), 162
Mechel, Chétien de, 57
mecenazgo, 52, 322-323
Mecklenburg, Marion F., 248
Medicis, 52-53, 66-67, 176
Medina Azahara, 142
medio-ambiente, 13, 132, 179
medidor de iluminación registrada, 186
— de niveles de energía UV, 186
— de mano para humedad y temperatura, 184
medievo, 50
Médulas, las, 106
Medusa, 65
Meegeren, H. van, 236

Meier, Richard, 138-140, 286, 289, 299
Meikle, M., 250
Mellon, Andrew, 69-70, 89-90
Melpómene, 28
Mendini, Alessandro y Francesco, 291
Meninas, Las, 209
Menkes, Diana P., 196, 251
Mercadé, R., 139, 310
Mercati, M., 67
Mercier, Silvain, 289
Mérida, 106, 137, 287, 311
Merleau-Ponty, M., 38
merveilles de Fontainebleau, les, 54
Merz, Mario, 302, 331
Metelo, pórtico de, 48
México, 22, 94, 103, 132, 134, 142, 144, 204, 236, 278
mezquita Azul de Estambul, 100
mezquita de Córdoba, 106
Michel, André, 180
Michelozzo, 66
Michl, Hans, 122
Mies van der Rohe, Ludwig, 120, 273, 277, 284, 289, 309
Miguel Angel, 176, 236
Milán, 49, 53-54, 133, 137, 278, 290, 307
Miles, Roger S., 208
Mill, John S., 256
Miller, John, 139, 290
Mills, John Fitz Maurice, 70, 192, 241
Minerva, 236
Ming, 236
Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 92, 146, 244
— Dirección General de Bellas Artes, 238, 242
Minissi, Franco, 307
MINOM (Movimiento Internacional para una Nueva Museologia), 39, 91
Miró, Joan, 138, 158, 236
misiones, 14
Mnemósine, 28
Misteriosa Caligrafía, La, 65
Mizushima, E., 295, 314
Mnesicles, 64
modernidad, 85, 115
Molajoli, Bruno, 233, 277, 307
Monasterio de Guadalupe, 106
— de Poblet, 106
— y Sitio de El Escorial, 106
Moneo, Rafael, 137, 243, 263, 287, 290, 310, 311
montaje (de exposiciones), 214-222
Montaner, Josep María, 306, 309, 310
Montefeltro, los, 53
Montgomery, Bryan, 257
Montorsoli, 176
Montserrat, Rosa María, 237, 240
Monumento a Lenin (Ulyanovsk), 143
monumentos históricos, 30, 97-106, 275-277
  habilitación para museos, 275-277, 311
  organización, 274
  protección, 99-104
  restauración, 109-201
Moos, Stanislaus von, 308-09
Moreaux, J.C., 308
Morelli, 180
Morozov, Iván, 89
Morris, William, 123
Morton, A., 145
Moscú, 29, 89, 143-144, 226
Mostra Augustea de la Romanità, 89
Mount Vernon, Virginia, 143-144
mouseion, 28, 43-44, 48, 174, 275
  lugar de contemplación, 28
  casa de las Musas, 28
Mouseion (revista), 23, 306
Mouseion de Alejandría, 28, 56, 174
Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM), 25
Movimiento Moderno, 283
movimiento posmoderno, 83
MPR, Relaciones Públicas, 91
multinacional museística, 63
Mumio, cónsul, 48
Mundaneum, 309
Múnich, 23, 57, 67, 75, 102, 306
Muñoz, Antonio, 235
Murcia, J., 311
Murillo, Bartolomé Esteban, 138
Musas, 28, 43, 174
Museo, 65
Museo para una pequeña población, de Mies van der Rohe, 283
museofilia, 88
Museographia Neickeliana, 17-18, 35
Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art, 23, 36, 278
museología, 9-10, 18-28, 32-36, 306
Museological Working Papers (MuWoP), 23
Muséologie Nouvelle et Experimentation Social (MNES), 36-38
Muséologie selon Georges Henri Rivière, 9, 29, 36, 39, 64, 127, 145, 150
museólogos, 100
Museum Internacional (ICOM, UNESCO), 23, 92, 190, 193, 202, 240, 270, 331
Museum Accreditation (AAM), 30, 38
— & Galleries Commission, 91
— Documentation System (MDA), 159
— *Documentation Systems*, 238-239
— *Environment, The*, 183
— *Journal*, 245
— Reference Center, Smithsonian Institution, 80
— Store, MoMA, 330
— Support Center, Smithsonian Institution, 172
Museum Asociation, 237
— Documentation Association, 91, 159
museum studies, 15

Museum Time Machine, 147
— Tower, MoMA, 330
Museums and Galleries Commission, 91
Museums of Influence, 130, 132
Museumsinsel (isla de los museos), 21-22, 140, 271

Nabónides, 45
Nabucodonosor, 45
Nagoya, 138
Nairne, Sandy, 257
Nairobi, 69
Napoleón, 56, 68-69
Napoléon Didron, Adolph, 178
Nápoles, 50, 54, 67, 306
Nara, 46
National Bureau of Standars, Brookhaven National Laboratory, University of Maryland, 241
— Endowment for Arts, 146
— Fire Protection Association (NFPA), 197
— Park Services, 146
Nauptilo, 64
Nausica, 65
NBSIR, , 252
Neal, Arminta, 257
Neickel, Caspar Friedrich, 17-18, 21
Nelson, George, 257
Nemea, 65
Neufchâteau, François de, 123
Neufert, Ernst, 262, 311
Neustupny, J., 37
New York State Council for the Arts, 146
Newburgh, 60
Newcastle, University of, 10
Niamey, 25, 131, 141
Nicolas, Alain, 36
Nicolás I, zar, 89
Nicolás V, 53
Nicoletti, Manfredi, 137
Nichols, Susan, 72
Nieto Gallo, Gratiniano, 136
Níger, 25, 131, 141
Nimes, 138, 291
Noblecourt, André F., 196, 251
Normalización documental de museos, 240
Norther Animal Park, 132
nueva museología, 19, 25-27, 30, 37, 63, 73, 88, 91, 102
  concienciación, 27, 102
  democracia cultural, 27
  diálogo entre sujetos, 27, 102
  fenómeno histórico, 27
  museología de acción, 27
  nuevo y triple paradigma, 27, 102
  sistema abierto e interactivo, 27, 102
  sistema de valores, 27
Nueva York, 60, 71, 76, 102, 113, 139-144, 146-147, 151-152, 210, 214, 217, 236, 240, 246, 279, 284, 296, 297, 305-307, 320, 330
nuevas tecnologías y medios de comunicación, 95
nuevo museo, 88
  comunidad-público, 103
  desarrollo de la comunidad, 88, 102
  esquemas (M. Maure), 325
  estructura descentralizada, 88, 102
  patrimonio, 88, 102-103
  territorio-edificio como contenedor, 103
nuevo tribalismo, 85
nuevos museólogos, 25
Núñez, Ramón, 147

objetos del tesoro, 88
O'Byrne, P., 292, 311
O'Connell, M.R., 328
October, 93
Oddy, Andrew, 249
Odiseo, 65
Oesterlen, Dieter, 142
Officina della Maniera, L', 66
Oficina Internacional de Museos (de la antigua Sociedad de Naciones), 22-23, 36, 267, 306
Oficina para la Conservación de los Objetos de Arte y Arqueología (ex-URSS), 76
Olcina, P., 239
Olearius, A., 67
Olimpia, 47-48
Oliveras, J., 306, 309
Olofsson, Ulla Keding, 264
Ong, P.H., 251
Onomácrito, 65
Ontario Science Center, 133
Opas, obispo don, 142
ordenadores, 161-162
Orestes, 65
Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (*véase* UNESCO), 189
organization of museums, The, 30
Oriente, 45-46, 140, 174, 278
original, 157
Orral, E.M., 237
Osiris Luna, 167
Osma, Guillermo Joaquín de, 140
Osten, Gert von der, 233, 235
Ottawa, 60, 240, 303-305
Otterlo, 224, 308
Oudsten, Frank den, 231
Ovejero, Andrés, 45, 65, 68
Oxford, 24, 67-68

Padilla Montoya, Carmen, 267
Paine, Crispin, 109, 134, 146, 150, 233
Países Bajos, 14, 131, 237

palacio (museo), 82
palacio de Aranjuez, 57
— de Bella Vista, 57
— de Dresde, 67
— de Invierno del Ermitage, 89, 114
— de La Granja, 57
— de Luxemburgo, 56
— de Nabucodonosor, 45
— de Villahermosa, 290
— de las Dos Misteriosas Terrazas, 65
— del Beldevere, 51, 53, 55, 306
— del Louvre, 54, 67
— Farnesio, 306
— Napolitano de Carlos III, 306
— Real (Francia), 203
— Ricardi, 66
— Schönbrunn, 55
palacios de Montjuïc, 138
Palais de la Decouverte, 133
Palau Nacional de Montjuïc, 310
Palazzo dei Conservatori, 68
paleolítico, 45, 174
Palo Alto, Escuela de, 261
paneles informativos, 230
paneles, vitrinas y cajas, 164
Panero, Julius, 257
panteón (museo), 32
Panteón de los Reyes de Francia, 177
papelería Saint-Gilles de Quebec, 318
París, 25, 54, 56, 69, 71, 73, 79-82, 91-92, 102, 133, 139-144, 153-154, 246, 257, 291, 294, 300, 306-307, 321, 330
Park Street, 20
Parker III, Harry S., 330
Parma, 290, 307
Parque
— de la Ciudadela, 310
— Nacional de Garajonay, 106
— Natural de Doñana, 106
— Natural de Ouessant, 90, 141
— Natural Regional de las Landas de la Gascuña, 90, 135, 141
— y Palacio Güell, 106
parques naturales, 31
parques zoológicos, 30
Partenón, 49, 69, 177
Passarelli, Lucio, 137
patrimonio, 98, 100-101
— del Mundo, 106, 141
patrimoniología, 23
Patrimonios culturales e históricos de la Humanidad, 106
Paul, E., 236
Paulo II, 53
Paulus Potterstraat, 119
Pausanias, 44, 49, 64-65, 174-175, 243
Paxton, Joseph, 278
Peale, Charles Wilson, 59
Pearce, Susan M., 40, 150, 227, 233, 266
Pecquet, C., 311
Pedro *el Grande*, 89
Pei, Ieoh Ming, 263, 287
Pelli, César, 330
Penel, Charles, 144
Penelli, Pietro, 236
pentapyrgion, *51*
Peper, Jürgen, 83
percepción, teorías sobre la, 216
Pérdicas, 28
Pérez Santos, Eloísa, 269
performance lingüístico, 205
pergaminos del mar Muerto, 241
Pérgamo, 42, 49, 174
Pericles, 43, 47
Périer-D'Ieteren, Catheline, 177, 202, 243, 256
Perkins, G.M. (*véase* Marsh, George Perkins)
Perret, Auguste, 308
Perrin, Jean, 133
Perseo, 65
personal del museo (*véase* museo: plantilla, equipo)
Pesquera Vaquero, Isabel, 237
Pest, 69
Petits-Augustins, convento de, 56, 177, 307
Petiver, James, 36
Petrick, O., 133, 145
ph neutro, 238
Phelan, Marilyn E., 328
Philippot, Paul, 195, 249
Piaget, Jean, 266
Piano, Renzo, 139, 224, 263, 289, 296, 300, 302
Pibrac, gabinete de las Damas de, 306
Picasso, Pablo, 90, 138, 158
Pictou Academie, 60
Pieria, 28
Pierpont Morgan, J., 69
Pietermaritzburgh, 69
Pietrangelli, Pietro, 235
Pílades, 65
Pilani, museo de, 133
Pile, John F., 257
pinacoteca, 43
Pinacoteca de Berlín, 22
Pinacoteca Capitolina, 235
pinakothéke, 44, 275
Pinturas negras, 137
Piñón, Helio, 139, *310*
Pío V, 53
pirámide del Louvre, 330
Pitman-Gelles, Bonnie, 266
Piva, Antonio, 40
planetarios, 30-31
— de Madrid, 145
— de París, 133
planificación arquitectónica, 199, 281-283
Platón, 49

plaza de la Señoría de Florencia, 203
Plenderleith, H.J., 179, 181, 186, 244-246, 250
Plinio *el Viejo*, 66
Plutarco, 43, 64
PME (un empresa privada), 323
Poecilo de Atenas, 49, 174
Pol, Elena, 267, 269
Poli, Francesco, 31, 38
Poli, Marie-Sylvie, 268
Polidectes, 65
Polignoto, 44
Polimnia, 28
Políxena, 65
Pollio Asinius, 49
Polo, Mª de los Ángeles, 267
Polonia, 22, 67, 90, 92, 276
Pompadour, Madame, 307
Pompeya, 55, 236
Pompeyo, Gneo P. Magno, 48
Pompeyo, pórtico de, 48
Pontormo, Il, 67
Popper, Karl R., 39
Porcel, Juan, 141
Porta, Eduard, 237, 240
Post, M., 252
posmodernidad, 83-84, 93, 115
posmoderno (museo), 83, 85, 87
Pouderoux, J., 250
Poulot, Dominique, 70, 87, 94, 337-338
Pozo Municio, Juan Ignacio, 267
prehistoria, 43, 145
PREMA, Prevención en los Museos Africanos, 194
Prenner, A. von, 68
presentación (*véase* también exposición), 202, 226
preservación (*véase* también conservación), 170-195
Pretoria, 69
primer museo de Europa, 66
príncipe de York, 68
Prini, P., 66
prismas de Nicol, 167
proceso de una exposición (*véase* también exposición), 259-260
programa museológico, el proyecto arquitectónico y su desarrollo y aplicación museográficos, 271-314
procedimientos del museo, 318-320
Propileos, 43, 47, 64, 174
protección, conservación y acción cultural, 98
Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO, 126
Proust, Marcel, 38
proyección sociocultural del museo
sistema abierto e interactivo, 334-335
Proyecto Situs, 134
proxémica, 216, 261
Prunetti, M., 236
público y museo (*véase* museo), 226-231
Puerto de la Cruz, 141
Puig i Cadafalch, 138
Pugin, Augustus Welby Northmore, 243

Quaratesi, 53
Quatrèmere de Quincy, 38
quattrocento, 20, 52
Quebec, 73, 89, 94, 318, 329, 336, 340
Queen's Square, 13
Quinta del Sordo, pinturas de la, 113

RACE, programa, 239
radiaciones, 180
Ramírez Mittelbrunn, Mª Dolores, 267
Ramsey & Sleeper, 257
Ranelucci, Sandro, 40, 307
Rath, F.L., 33
Rattenbury, Arnold, 257
rayos X, 166-167
Real Academia de Bellas Artes, Madrid, 65
— Armería, Palacio Real, 143
— Cartuja de Valldemosa, 143
— Gabinete de Copenhague, 68
— Gabinete de Historia Natural, El Prado, 144
— Lengua Española, Diccionario de la, 34
— Museo de Pintura y Escultura (*véase* Museo del Prado), 144
Rebecchini, 235
reconstrucción y metamorfosis (1945-1968), 78-81
recursos humanos, 95
recursos (económicos) para el museo, 329
reencantamiento del mundo, 85
Reeve, James K., 257
registrar, 165, 304, 320
Registrar Office, 165
registro (de obras), 160-161, 238-239, 304 y ss.
Reglamento de Museos de titularidad estatal, 238
Reglas para el manejo de obras de arte, 246
regulador higroscópico, 175
rehabilitaciónes, 275-277
Reinach, Salmon, 81
Reino Unido, 90, 92, 105, 114, 238
Reisner, R.G., 236
relación de un museo, 311
Rembrandt, 236
renacimiento, 44, 49, 51-53, 67, 71, 98, 176, 272
renacimiento florentino, 236
Rennes, 90
réplica, 157
Representation of the Past, The, 147
requisitos de un museo, 303
resgestae, 42
res naturalia y *curiosa artificialia*, 18
restauración, 172, 179, 199-202
de los bienes culturales, 199-202
en las salas de un museo, 188

restaurador, 100, 200-201
restitución e intervención, 97-99
Retablo del Cordero Místico, de Jan Van Eyck, 176
Retrato de Julio II, de Rafael, 241
Réunion des Musées Nationaux de France, 242, 330-331
revolución romántica de mayo de 1968, 86, 323
revolución silenciosa, 85
revolución francesa, 18, 21, 56, 59, 63, 68-69, 71, 115, 176, 284
revolución rusa de 1917, 76
Riace, guerreros de, 49
riesgos de alteraciones físico-químicas, 183
control de, 183
Ripley, Dillon, 64
Riva, Antonio, 307
Rivière, Georges Henri, 9, 24-26, 28, 33, 36-37, 43, 63, 90, 108, 126, 130, 135, 140-141, 144-145, 150, 170, 183, 186-187, 201, 233, 243, 245-246, 256, 292
RMN, Réunion des Musées Nationaux, 242, 323, 330
Robert, Hubert, 67
Roberts, D. Andrew, 237, 239
Robinson, Edward D., 76
rococó, 22
Rodolfo II, 54, 57
Rodríguez Lorite, Miguel Ángel, 244, 262
Rodrigo, rey don, 142
Rogers, E.N., 307
Rogers, Richard, 289, 300
Rohrich, F.W., 236
Rojas, R., 39, 64
Roma, 28, 43, 48-53, 66-67, 80, 89, 177, 179, 235, 306
Romanoff, los, 67
romanticismo, 157, 284
Romero de Tejada, Pilar, 143, 267
Rosa, pintor, 57
Rose, Carolyn L., 249
Rose, Cordelia, 247
Rose, Jean, 144
Roselló-Alomar-Hoyos, 108
Rosenbaum, Lee, 234
Rosso Fiorentino (*véase* Jacopo), 67
Roszé, Janine, 330
Rota, Italo, 289
Rousseau, Jean Jacques, 173
Rowlison, Eric B., 240, 246
Rubin, William, 258
Rucellai, 53
Ruchomovski, I., 236
Rudi, Arrigo, 137, 307
ruinas del museo, 87
Ruskin, John, 201, 243
Russel, John, 308
Ruyra de Andrade, Margarita, 329
Ruysch, Frederick, 67

Saba, H., 328
Sáenz de Oiza, Francisco Javier, 138-139, 301, 311
Sainsbury Center for the Visual Arts, 289
Saint-Denis, 50, 57, 177
Saint-Guilhelm-le Désert, 307
Saint Martin-des-Champs, 68
Saint Maximin, 251
Saint Paul de Vence, 287, 300
Saint Vincent de Besançon, 68
Sala del Unicornio, 65
Salame, N.G., 328
Salas López, Fernando, 38
sala pedagógica del Museo Nacional de Cuba, 264
Salerno, Luigi, 33, 38, 66, 108, 136
Salmon, Pierre, 66
Salón de Sesiones, Palacio del Louvre, 54
Salón del ICOM 1992, 324
Salones, 204
Salvadores, C., 311
Samson, Denis, 268
San Francisco, 133, 261
San Juan Bautista (Caravaggio), 235
San Marcos, Venecia, 50
San Miguel de Cuxá, 307
San Miguel de Lillo, 106
San Miguel de Trie, 307
San Pascual de Madrid, 57
San Petersburgo, 20, 67, 102, 113
San Simeón, California, 307
Sánchez Miguel, Emilio, 267, 268
Sanchís, Ch., 311
Sand County Almanac, A., 13
Sandwith, Hermione, 250
Sanpaolesi, Piero, 306
Sansovino, 176
Sant'Agostino, convento e iglesia, 307
Santa Mónica, 286
Santiago de Compostela, 106, 138, 141, 309
Santiago de Chile, 25, 73
Santillana del Mar, 106, 141
santuario de Delfos, 48, 50
santuario de Juno, Samos, 47
Sanz Pastor, Consuelo, 38, 66, 108, 128, 142
Sarajevo, 143
Sarasan, Leonore, 240
Sarriá, Amalia, 242
Saskia, 236
saturación, 247
Sauvage, G., 236
Scarpa, Carlo, 290
Schäfer, Wilhem, 233
Scharoun, Hans, 143
Scheflen, 261
Schinkel, Karl Friedrich, 93, 140, 306
Schlosser, Julius von, 67
Schommer, Pierre, 328
Schröder, George H.H., 251
Schuhl, Pierre-Maxime, 43, 64

Scottish Museums Council, 91
Screven, Ch.G. & Shettel, P., 268
Searing, Helen, 75, 305, 308, 310
Sease, Catherine, 249
Sección Aurea, 261
Segismundo II Augusto, 67
Segovia, España, 106, 141
Segunda Guerra Mundial, 18, 23, 26, 61, 70, 74, 77, 79, 100, 131, 134, 178-179, 195, 204
Seldmayr, Hans, 99
Selé, 174
Sema, 28
Seminario regional de la Unesco sobre la función educativa de los museos, 140, 264
sensibilidad de los objetos, 181
señales de vigilancia (*véase* seguridad), 196
Septizonium, 176
Sert, Josep Lluís, 287, 300
Servei de Museus de la Generalitat de Catalunya, 92
Sevilla, 106, 138-140, 143, 145
Shchukin, Sergey, 89
Shelley, Marjorie, 240, 246
Shomu, emperador, 175
Shôsô-in, depósito de, 46, 175
SIBMAS, Artes del Espectáculo, 91
Sicilia, José María, 331
Siegel, Robert, 283
Sigman, 261
Sila, Lucio Cornelio (exportaciones de...), 48
Simard, Cyril, 317, 327
Siracusa, 48
Sistema de Documentación para Museos, 239
sistema de empresa museística, 317
Sistema Español de Museos, 146
SIT Transportes Internacionales, 165
Siza Vieira, Alvaro, 138, 286, 309
Sloane, sir Hans, 68
Smithson, James, 69
Smithsonian Archaeometric Research Collection and Records (SARCAR), 241
Snyder, James S., 281-282, 292, 308, 311
Snyder, Jill, 246
Sneyers, R.V., 256
Soalhat, Claude, 323
Sociedad de Naciones (Societé des Nations), 22-23
sociedad finisecular, 19
— neoilustrada, 86
— postindustrial, 19
sociedades históricas, 30
sociología, 261
software, 235
Sola, Tomislav, 26, 37, 39, 87, 94, 335, 336
Solà Morales, Ignasi, 306
Somounet, Roland, 138
Song, dinastía, época, 65, 175
Sorbona, 22
Sòria, Enric, 145, 290
Sorolla, Joaquín, 140, 236
species plantarum, 36
Stainton, Sheila, 250
Stallburg, arsenal de, 57
Stampart, F. von, 68
Staniforth, Sarah, 172, 243, 262
Stankowitz, Tom, 147
Stansfield, Geodffrey, 36, 40, 88, 135
Starck y Delis, 331
Statcheva, Magdanina, 141
Stavanger, 31, 73, 101, 103-104, 232
Steele, James, 310
Stein, Clarence S., 307
Steinberg, Leo, 94
Stephens, Suzanne, 199, 310
Stewart, J.D., 237
Stirling, James, 85, 93, 276, 286
Stirling, J. & Michael Wilford Ass., 139, 286, 291, 303
Stolow, Nathan, 250
Stone, Sheila, 159, 237
Stone Mountain, relieve de, 105
Storffer, Fernando, 68
Strahoaesky, 17
Strozzi, 53
Studies in Conservation, IIC, 250
Studies in Conservation, Technical Studies in the Field of Fine Arts, Harvard University, 180
Stuttgart, 85, 303
Suckle, A., 278
Sudáfrica, 60-61, 92
Suecia, 69, 92, 131, 237
Suetonio, 66
Suiza, 92, 131, 142, 309
Sung, dinastía, 236
Swayambhu, Stupa de, 103
Systema Naturae, 36
Széchenyi, Ferenc, 69

Taine, Hipólite, 142
Taj Mahal, 101
Talía, 28
Tang, dinastía, 65, 236
Taniguchi, Yoshio, 77, 263
Taxco, 236
Taxila, 142
Taylor, F.H., 66, 90
Tehotiuacán, 142
Teloapán, 236
temperatura ambiente (en los museos), 180
temperatura de color de las fuentes de luz, 244
templo de Apolo en Delfos, 47
— de las Musas, 51
— sacrosanto del patrimonio, 84
— winckelmaniano, 275
Temporary-Contemporary at MOCA, 138-139, 291
temps des musées, Le, 36, 43

Tenniers el Joven, David, 55
Teogonía, 28
teoría de la comunicación, 261
termohigrógrafo (o higrotermógrafo) 183
Terpsícore, 28
tesoro de Darío, 46
tesoro de los Atenienses, 44, 47
tesoros, 43-44
tesoros de la élite, 82
tesoros de Tutankamon, 317
tesoros eclesiásticos, 30, 50
testimonio histórico del museo, El, 41
testimonios, 98
textos explicativos, 230
textos identificativos, 230
textos orientativos, 230
Theodor, Karl, 57
thesaurus, 48-51, 275
Thiam, Alasane, 141
Thilmans, Guy, 141
Thomson, Gary, 183, 186, 223, 245, 263
Thompson, John M.A., 249, 328
tiara de Saitafernes, 236
Tiberio, 66
Tiempo, el Gran, 42
tiempo de los museos, El, 36, 41, 43, 272
tiendas (en los museos), 323-324
Tiengtsing, 61
Tillotson, Robert G., 196, 246, 250-253, 280, 311
Timéneto, 65
Times, The, 21
tipologías de la exposición, 207-208
tipologías museísticas, clasificación del ICOM, 109
tipologías en el origen del edificio actual del museo, 275
tipos y categorías de museos, 107-147
Tirrul-Jones, J., 104, 106
Tôdai-ji, templo de, 46, 175
Tolomeo I, 48
Tolomeo Soter o Tolomeo Filadelfo, 28, 48, 174
Tokio, 61, 79, 139, 280-281, 300, 311
Torre de Londres, 143
Torre del Oro, 143
Torres, Amparo R., 249
Toscano, B., 66
Towneley, Charles (gabinete de), 20, 67
Tradescant (padre e hijo), 36
Trallero, M., 39
transformación y rehabilitación de edificios para museos, 275-277
transporte de obras, 163-165
tratamiento del objeto (Rivière), 201
Tremblay, Katherine, 329
Treinen, Heiner, 233
Trinity Hall College, 68
Ts'in Che-Huang-Ti, 65
Tsong, emperador, 65
Tumosa, Charles S., 194, 248
Turner, Brian, 104, 106
Turner, J., 257
Tutankamon, 317

Ucello, Paolo, 53
Ullberg, Alan D. & Patricia, 328
UNESCO, 23, 24, 30-31, 37-38, 73, 80, 92, 106, 127, 138, 140-141, 143-144, 149-150, 179, 181, 190, 191, 195, 226, 233, 237, 240, 247, 250-251, 256-257, 264, 265, 277, 305-306, 310, 328
UNESCO-ICOM Documentation Centre (Maison de l'Unesco), 160
UNESCO/ICOMOS, 237
UNESCO/CUA, 141
Unión Internacional de Arquitectos (UIA), 309
Universidad Complutense de Madrid, 10
— de Bath, 72
— de Harvard, 69, 318
— de Oxford, 24, 68, 251
— de Yale, 60, 76
— Laval de Quebec, 323, 329
universidades, 61
Università degli studi di Roma, La Sapienza, 307
University of Leicester, 40
University of Newcastle, 10, 15
Ur, 45
Urania, 28
usos, funciones y roles convencionales del museo, 149
Uylenburg, Gerrit, 235
Uzzell, David, 268

Vaillancourt, Maryse, 329
Valéry, Paul, 38
Valode, Denis, 290
Valois, los, 67
Van Eyck, hermanos, 53
Van Eyck, Jan, 176
Van Gogh, 91, 115, 241
Van Scorel, Jan, 176
Vance, Cyrus, 46
Vance, David, 314
Vandetti, M., 314
vanguardia, 115
Varine-Bohan, Hugues de, 24, 26, 30, 43, 52, 62-63, 66, 71-72, 83, 85, 93, 108, 136, 143, 334
Varnedoe, Kirk, 258
Vasarely, Víctor, 82
Vasari, Giorgio, 53, 236, 272
Vaticano (*ver* Museos)
Vattimo, P.A., 139
Vázquez de Castro, Antonio, 290
Veillard, Jean-Yves, 108, 143, 336
Vela, Concha, 240
Velarde, Giles, 257
Velázquez, Diego de Silva y, 54, 90, 209

Velde, Henri van der, 308
Venecia, 50, 68
Venturi, Lionello, 180, 235
Venus Genetrix, templo de, 49
Vergo, Peter, 37
Verhaar, Jan, 257
Vermeer de Delft, 236
Verona, 137, 292, 307
Verres, Gaio, 49
Verrocchio, 53
Versalles, 142
Viaplana, Albert, 139, 310
Viardot, L., 57
Victoria, reina, 123
Vidal, Henri, 139
Vidas paralelas, 64
Viena, 55, 67, 69-70, 102, 123, 140, 236, 306
vigilancia (*véase* también seguridad), 197
Villafañe, Justo, 261
Villanueva, Juan de, 138, 144, 273
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, 177, 243
Visconti, los, 53
visión de las obras, 216
visión humana, cono de, 217
visitantes (*ver* Público y museo)
vitrinas (*véase* diseño de)
Vitrubio, Marco Lucio, 49, 66, 175, 243
viveros, 31
voluntarios, 324
Von Ritterhausen, 57

waaf, 46
Waagen, Gustav, 22
Waddell, Gene, 150, 155, 158, 209, 233-235, 319, 327
Waeber, Michel, 142, 263
Waetzoldt, Stephan, 233
Ward, Philip R., 66, 102, 170, 172, 179-180, 188-189, 193-194, 243, 248, 249
Washington D.C., 81, 113, 133, 139, 142, 144, 146, 172, 195, 240
Washington, George, 60, 143-144
Wasserman, François, 38
Watkin, William Ward, 309
Watzlawick, 261
Weil, Stephen, 318, 319, 327
Weitling, Otto, 139, 287
weltanschaung, 50
Wertheimer, M., 261
Westminster, 20
WFFM, 92
White, Raymond, 256
Whitechapel Art Gallery (*véase* Museos)
Wiedener, colección, 70
Wilkinson, Irma B., 311, 314
Wilson, M., 223
Wilson, Scott, 147
Winckelmann, Johan J., 68
WINS (Women Into Natural Sciences), 15
Winschester, obispo de, 50
Witteborg, Lothar P., 258
Wittelsbach, los, 67
W.M.N.E.S., 38
Woche, Die, 21
Wohlert, Wilhelm, 138, 263, 284
Woodhead, Peter, 36, 40, 88, 135
Woodley, sir Leonard, 45
World Expo 88, 140
World Federation of Friends of Museums (WFFM), 81
Worm, Olaf, colección de, 68
Wright, Frank Lloyd, 117, 120, 210, 279, 285-286, 308
Wu, emperador, 65
Wunderkammers, 67
Wuppersee, lago, 90

Yan, emperador, 65
Yee, Roger, 198

zares, 76
Zervos, Christian, 308
Zetterberg, H.L., 266
Zeus, 28
Ziobland, 21
Zoëlly, Pierre, 142, 263
Zoffany, Johann, 20, 53
Zoo Emmen, 14
Zoo Nacional de Washington, 14
zoos y jardines botánicos, 14-15
Zurbarán, 138

Cultura artística

Cultura artística ofrece materiales e instrumentos de estudio, investigación y trabajo en el campo de la creación, de la restauración, de la conservación y de la historia de las artes plásticas y de la arquitectura.

Es una colección instrumental y útil para todas aquellas personas: artistas, historiadores del arte, restauradores, conservadores, museógrafos, arquitectos, coleccionistas, estudiantes o, simplemente, amantes del arte que precisen aproximaciones científicas, metódicas y sistemáticas pero, a la vez, claras, concisas y eficaces a los diversos campos del saber y de la práctica artística.

Para satisfacer las diversas necesidades de los que dedican su vida al universo de las formas y los distintos niveles de conocimiennto artístico que el mundo actual exige, Cultura artística publica varias series que abarcan desde los diccionarios hasta los corpus documentales, pasando por los manuales, las monografías y las guías.

Entre las series que hacen de Cultura artística una biblioteca universal del arte sin parangón en el panorama editorial actual destacan:

Materiales, técnicas y procedimientos del arte

Enciclopedias, diccionarios y guías iconográficas

Guías instrumentales para los estudiantes de Historia del Arte, Bellas Artes, Arquitectura y Estética

Enciclopedias, diccionarios y guías de los principales movimientos artísticos del siglo xx

Síntesis e historias cronológicas de los grandes períodos culturales

Diccionarios de términos artísticos

Museografía

Documentos y escritos para el estudio de la historia del arte y la arquitectura

1. Materia e imagen
   Silvia Bordini
2. La pintura italiana hasta 1400
   D. Bomford, J. Dunkerton, D. Gordon, A. Roy
3. Iconografía del arte cristiano
   Introducción general
   Louis Réau
4. Iconografía del arte cristiano
   Iconografía de la Biblia /
   Antiguo Testamento
   Louis Réau
5. Iconografía del arte cristiano
   Iconografía de la Biblia /
   Nuevo Testamento
   Louis Réau
6. Iconografía del arte cristiano
   Iconografía de los santos A-F
   Louis Réau
7. Iconografía del arte cristiano
   Iconografía de los santos G-O
   Louis Réau
8. Iconografía del arte cristiano
   Iconografía de los santos P-Z
   Louis Réau
9. Rembrandt
   D. Bomford, C. Brown, A. Roy
10. Conservación y restauración A-Z
    Ana Calvo
11. El arte del siglo xx en sus exposiciones.
    1945-1995
    Anna M. Guasch
12. Arte y cultura en China A-Z
    Isabel Cervera
13. La restauración de obras de arte
    James Beck con Michael Daley
14. Arte y cultura de India A-Z
    Carmen García-Ormaechea
15. Cómo escribir sobre arte y arquitectura
    Juan Antonio Ramírez
16. Museología y museografía
    Luis Alonso Fernández
17. Mirando a través.
    La perspectiva en las artes
    Javier Navarro de Zuvillaga
18. La invención del cuadro.
    Arte, artífices y artificios
    en los orígenes de la pintura europea
    Victor I. Stoichita
19. Cómo y qué investigar en historia
    del arte. Una crítica parcial de
    la historiografía del arte española
    Gonzalo Borrás Gualis

Luis Alonso Fernández

Doctor en Filosofía y Letras y en Bellas Artes, actualmente es profesor de Museología y director del magister en Museografía y exposiciones de la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del cuerpo facultativo de Conservadores de museos, ha sido director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y conservador jefe de departamento del desaparecido Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid. Beneficiario de una beca Fullbright, huesped de universidades y museos europeos y americanos en las dos últimas décadas, ha sido conservador y profesor invitado, entre otros, del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York y de la Universidad del Sur de California (USC), en Los Ángeles.

Ha dirigido y redactado el programa museológico del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz. En la actualidad es miembro fundador del módulo de Museología comparada de la Unión Europea. Miembro del Consejo Internacional de los Museos (ICOM) y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), ha sido comisario y coordinador de numerosas exposiciones de carácter nacional e internacional desde 1980, y colabora habitualmente en diversas publicaciones periódicas de crítica de arte.
Entre sus publicaciones se incluyen *Pintores leoneses contemporáneos* (1983), *J. Solana. Estudio y catalogación de su obra* (1985), *Guía del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla* (1985), *Museos y museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo* (1985), y *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo* (1985).

Luis Alonso, retrato experimental
por Sonia Sheridan, 1986

Centre National Georges Pompidou, en París

La realidad histórica y cultural del museo constituye hoy, a las puertas del tercer milenio y a casi veinticinco siglos de su invención europea, un fenómeno cada vez más pluridisciplinar y presente en nuestro entorno sociológico. Estudiado desde diversas perspectivas por disciplinas tan distintas como la antropología, la sociología, la pedagogía, la arquitectura, las ciencias de la comunicación, la señalética o la historia del arte, entre tantas otras, son sin embargo la museología y la técnica que aplica sus conocimientos, la museografía, las responsables de desarrollar como su objeto científico propio la teoría y la práctica de está secular institución.

Museología y museografía pretende ofrecer no sólo los fundamentos básicos de la realidad museística como manifestación histórica e instrumento patrimonial de primera magnitud que ha llegado a ser, sino también los resortes y recursos de una ciencia humana, social y de acción como es la museología, y las diferentes formas prácticas y de aplicación que la museografía puede comportar al museo y a otras entidades socioculturales de nuestro tiempo.

escolar y mayo
9788476282762 29.00
Museología y museografía
16 - Oct - 2015 Facultad de Geografía

9 788476 282762

Cultura artística